TURGUT UYAR'DAN HASAN HÜSEYİN'E

HAFTALIK BİR DERGİDE 28 YIL ÖNCE YAYINLANAN MEKTUBU YENİDEN YAYINLIYORUZ

«BİR ŞAİRE MEKTUP»



EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 2 Sayı: 16 - 17 Ağustos - Eylül 1988 Fiyatı: KDV Dahil 800 TL.

ŞİİR'DEN HERŞEY OLUR MU?

YÜCEL FİLİZLER

Türkiye'de bir şiir enflasyonu olduğu hep söylenegeldi. Ne var ki, problem olgucu yaklaşımlar içerisinde tartışılmaktan kurtarılamayınca, problem olmaktan kurtarıldı. Kimi yazar ve eleştirmenler «her iki kişiden üçünün şair» olması durumunun bir zenginlik olarak ele alınması gerektiğini, büyük bir iyimserlikle, ileri sürdüler. Bu, Türk halkının şiir sevgisinin, duyarlık düzeyinin yüksekliğinin kanıtı sayıldı. Diğer kesim ise yayınlananların çoğunun şiir olmadığından, aksine «gerçek şiirin» ne zamandır ortalarda görünmediğinden yakındılar, yakınıyorlar. Yazılanlar, iki yaklaşımın dışına pek taşmadığı gibi, kısır döngü içerisinde ak-kara tartışmalarıyla yörüngeden çıktı.

Yöntemsizlik kendini duyuruyor. Soru sormayı bilmiyoruz. «Birdenbire» ortaya çıkıveren problemler, öncesi olmayan veriler gibi ele alınınca, tarihsel süreçten soyutlanarak olgucu yaklaşımlarla kısırlaştırılıyor.

Türkiye'de 1986 yılında 103 şiir kitabı yayınlanmış[1]. Ortalama bin baskıdan hesaplansa 103 bin kitap. Dergilerde yayınlananlar da eklenebilir ki, okuyucu potansiyelinin çok üstünde olduğu aşikâr. Ancak çok ilginç, birkaç yıl içerisinde tüketilebiliyor. Peki neden? Şiir yazmak mı çok kolaylaştı yoksa okuyucu dizeler halinde yazılan her metni şiir diye bağrına basmaya mı koşullanmış durumda? Evet ya da hayır, ilkokul çocukları için geçerli yanıtlar olabilir, *niçin*'i zorlamamız gerekecek.

Düzeysiz şiirin acemilikten, acelecilikten, birikimsizlikten kaynaklandığını düşünenler, «genç şairlere» belli bir düzeye kadar yazdıkları tüm şiirleri yakmalarını önerecekler. Enflasyonu yayıncıların özensizliğine, şiir seçiminin öznel ilişkiler doğrultusunda ve satışı arttırıcı tarzda yapılmasına bağlayanlar da var. Kendi içinde tutarlı olan önermeler, bütünün içinden hemen düşüyor.

Şiir enflasyonunun nedenini tarihsel, toplumsal çözümlenmesi yapılmadan, «genç şairleri ve artniyetli yayıncıları» gösterip işin içinden sıyrılmaya çalışanların «yol gösterici» yazıları (başka bir enflasyonun göstergesi olarak) dergilerde yayınlandıkça, ampirik-olgucu yaklaşımların karanlığında sürüneceğimizden daha epey bir süre korkulabilir.

Tersten gitmek, düzeysiz şiir üretminin bir kendinde-olgu olarak alınmasına son vermek gerekiyor. Eşitsiz ve birlikte gelişmenin bir sonucu gibi bakmayı denemek niçin mümkün olmasın? Yukarıdaki önermelerin kolaycılığına katılmak çok zor, şiir enflasyonunun şairlerin ve yayıncıların çok titiz ve özenli çalışmalarıyla kısa sürede ortadan kalkabileceğini düşünebilmek için bilim-dışı bir iyimserlik gerekli.

Önerme basit: Seri şiir üretimi, Türkiye'nin «çağdaş uygarlığa» entegre olmak için yaptığı hızlı sıçramalara egemen kültür birikiminin verdiği tepkiden kaynaklanmaktadır. Yazıyı ve aynı anlama gelmek üzere bilimi rafa kaldırmış bir toplumun, görsel iletişimin egemen olduğu kitle-iletişim kaosuna karşı, elindeki tek birikimle, sözlü iletişim ve onun organik taşıyıcısı şiirle, alan savunması yapmaya çalışmasıdır.

Şöyle açılabilir: Her tarihsel atılım dikey bir sıçramayı gerektirdiğinden yatay hareketin buna ayak uyduramaması, özünde ilerici olan hareketlerin de tutucu biçimler içersinde sunulmasına tekabül ediyor: Türkiye'de tarihsel açıdan ileriye dönük olanla, geriye dönük olanın kısa süreçte ereklerinin çakışması, ya da karışması, önce bir uzlaşmayı ardından hangisinin hangisi olduğunun anlaşılamadığı bir kaosu getirmiştir.

Emperyalist sisteme en kısa zamanda entegre olmaya çalışan egemen blok gelişmek ve kendisini önemsetmek zorundaydı. Gelişmesi kendi mezar kazıcısınınkiyle birlikte olacak... Türkiye'de hemen hiç bir zaman yeterince güçlenemeyen sol hareket programını kurup, yön-

temini belirleyerek, kendini egemen sınıfa dayatmak yerine, içinde kalıp, egemen ideolojinin önüne çıkardığı, çoğu tarih dışı kalmış, saptırıcı kavramların altında yürümeye koşullandı.

Uzun bir ip boyunca ardarda iki kişi yürüyor: Birincisi, ipe sürekli düğümler atarken, ikincisi inat ve titizlikle düğümleri çözmeye çalışıyor. İp bittiğinde, yani artık düğüm atılacak bir ip kalmadığında, birincisi, arkasını geleceğe, yüzünü arkadan gelene dönüyor ve artık ipin sonundan geriye doğru bir zinciri başlatıyor. Arkadaki buna çok şaşıracaktır: Öndekinin ipi terketmesi, ona aynı ipi izlemeye mahkum olmadığını anlatıyor. İp, restorasyon süreci de denilebilir, 12 martla birlikte bitti, 12 eylülle birlikte, geriye dönüş, zincir, başladı. Zincir bir mutlak düğümün akışıdır. Sonsuz küçüklükteki düğümleri bütünden soyutlayarak tek tek çözmeye çalışmak doğrudan ona eklemlenmeyi getiriyor.

Türkiye'de sol hareket hep bir açmazda yaşadı. Kendi kuramsal inşasını geliştiremediğinden, bir taraftan egemen sınıfın yol açıcılığını onaylarken, diğer taraftan, tek perspektifinin zorlamasıyla, onun her dönüşümünü yadsımaya çalıştı. İktidar sorununu pek üstüne alınmadığından, homojen alan savunmalarıyla yetindi. Çoğu kez yatay yığılmaları ihmal ederek, dikey çizgiyi sınıflar dışı değerlendirdi. İktidarın hareketliliği, neredeyse, sol içinde pavlovcu etkitepki prensibine bağlanarak gelişti. Egemen sınıfın toplum içersinden müstakil ve kendinden menkul bir sınıf gibi çıkacağı halisülasyonu, solu, kendi sınıf çizgilerini çizmeyi zorlayacak yerde, egemen blok dışındaki tüm kitlenin devrimciliğe yapay entegrasyonunu «gerçekleştirmeye» itti.

İdeolojik çatışmada da aynı mekanizma işliyor ve korkunç bir açlıkla Batı kültürünü içmeye çalışan iktidarın karşısına, önce ulusal, sonra halk kültürü kavramlarıyla çıkılıyor. Şu: Tepkisel olarak gelişen hareket, eşitsiz gelişme sonucunda nitelikçe farklılaşan bir sınıf karşısında ancak niceliksel olanla karşılık verebiliyor.

Sözlü iletişim yöntemleri niceliksel olanı kavrayabiliyor; niteliksel olanı geliştirebilmek için yazıyı beklemek gerekecek. Kendi başına devrimci karakteri olmayan köylülük, proletaryayla çelişkili ittifakının getirebileceği (en azından programatik) hareketlilik içinde ve tarımın hızla kapitalistleşmesinde dönüşmek yerine, homojen bir alan savunmasının tartışmasız belirleyicisi olarak sınıfsal söylevi eritmeyi getiriyor.

Türkiye'de yazı ve aynı anlama gelmek üzere bilim gelişmemiştir. Bu, biliniyor. Görsel iletişime geçiste yazının eksikliğinin doğurduğu uçurum, çelik putrelli köprüler kurularak değil, hep balmumundan kanatlar takılarak aşılmaya çalışıldı. Her *yok-köprü*'nün getirdiği birikim eksikliği yeni uçuşları gereksinmiş ve sonuçta kitle, popüler kültürün sürekli uçurumunda, yürümeyi hatırlayamaz hale gelmiştir. Yürüme olanağı ortadan kalkınca uçak yapmak da sözkonusu olamaz. Uçaklar yeryüzünde ve dev fabrikalarda yapılır.

Şimdi burada biraz dursak ve Türkiye'de edebiyatın gelişimini Atilla Özkırımlı'nın kaba çizgilerini izleyerek kısaca gözden geçirsek.[2]

«Türk edebiyatı boyunca süregelen bir düzyazı vardır. Ancak Divan nesrinin şuara ya da tercime-i hal teskereleri, tarihler, bir-iki seyahatname, fermanlar ve resmi yazılar dışında pek bir uygulama alanı yoktur». Uygulama alanı sonradan ortaya çıkacak. «Tanzimata değin düzyazı düşünce, hayal ve dil olarak şiirin yedeğinde gelişmiş, şiirin dünyasından beslenmiştir... Şinasi bu bağı koparır önce, yalın fikir cümlesini kurar... Tanzimatla birlikte sanat ilk defa kürsü görevini üstlenir. Ama bu kürsüde bir serim yapılmayacak söylev verilecektir. Nitekim Namık Kemal'in şiirleri erkekçe bağıran bir söylevcinin ağzından dökülenler gibidir. Tarihsel bir roman olan Cezmi'de edebileşir, eski şairanelikten sıyrılmıştır...» Şairanelikten sıyrılmak halkın anlayacağı dili yakalamak için şart. Türk romanının öncüsü Ahmet Mithat yazmaktan çok okuyucuyla yarenlik etmeyi benimsiyor. Türkiye'ye roman doğrudan gündelik konuşma pratiğini referans alarak girmek durumunda. Namık Kemal'in Celal mukaddimesinden şu parça aktarılıyor: «Romandan maksat güzeran etmemişse bile güzeranı imkan dahilinde olan bir vakayı, ahlâk ve edât ve hissiyât ve ihtimalâtta müteallik her türlü tafsilatıyle beraber tasfir etmektir.»

Özkırımlı bunu şöyle yorumluyor:

«1) Roman özü gereği toplumsal olana dönüktür.

2) Amaç olayı salt anlatmak değil ahlak, töre, duygular ve olasılıklar gözönünde tutularak o olayı bütün ayrıntılarıyla tasfir etmektir.»

Böylece Tanzimat'a kadar şiirin yüklendiği tasvir öğesi romana geçmeye başlıyor, şiir ilk defa rahatlama olanağını bulabilecektir.

Milli Edebiyatçılarla birlikte «dilde yalınlık, halk edebiyatı şiir biçimlerinden yararlanma ve hece ölçüsü, konu seçiminde yerlilik anlayışları benimsenir.» Bu ise Tanzimat'tan bu yana halka dönüklük anlayışına ilk defa kuramsal bir çerçeve çizilmesidir. «Mehmet Akif anlaşılır bir dilde yazmayı benimser, aruzla yazdığı şiirlerinde gündelik konuşma dilini başarıyla kullanır... Rıza Tevfik ulusal kaynaklara döner, halk edebiyatını özellikle tarikatlar ve tekkeler çevresinde gelişen edebiyatı örnek alır... Mehmet Emin doğrudan halk edebiyatına (koşma ve nefes) döner... Ahmet Haşim (bile) '20'lerden sonra daha yalın bir dile bağlanır.»

Cumhuriyet edebiyatının Meşrutiyet edebiyatının bir süreği olduğunu ileri süren Özkırımlı, Gökalp'in «yazı dilinin konuşma dilinden ayrılamayacağı» biçimindeki bir sözünü de aktarıyor.

30'ların başında bu yönelişler bir sonuca ulaşmış bulunuyordu. Artık düzensiz ve kısa süreli hareketlerin sağladığı birikim sistematik bir biçimde Kemalist ideolojiye kanalize edilecektir.

«1923-1930 yılları arasında, özellikle 1925'ten sonra, Takrir-i Sükûn kanunuyla özgürlüklerin kısıtlanması edebiyatı da zararsız konulara itmiştir. Gazete tefrikacılığının da beslediği popülist nitelikli ürünlerin artması buna örnektir. Duygusal, basit entrikalar üzerine kurulmuş halk romanı...» 1931'de çıkartılan Matbuat Kanunu, Takrir-i Sükun'un toptancılığının aşılıp Kemalist ideolojinin daha detaylı bir örgütlenmesini veriyor. Halkevleri'nin ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin açılış tarihleri 1932. 1933'te *Kadro* dergisinin edebi ve kültürel paraleli *Varlık* çıkmaya başlıyor. *Resimli Ay*'ın 1931'de kapanmasıyla da 1960'lara kadar egemen edebiyat anlayışını temsil ediyor ve dayatıyor: «Şiirde Toplumcular dışındaki '40 kuşağı, öykü ve romanda köy çıkışlı yazarlar... Yedi Meşaleciler... 1937'den sonra Garip hareketinin en etkili organı... '46' dan sonra Köy Enstitülü yazarlar dergide toplanır ve köy gerçeğine yönelik ürünler ağırlık kazanır.»

Varlık'ın biricikliğinin 1960' larda kaybolması dikkate değer. Sonra anlaşılacak.

Cemal Süreya'nın deyişiyle: «Nazım Hikmet'e kadar uzanan Cumhuriyet şiirinde... düşünce CHP tüzüğünün ve Mustafa Kemal'in Nutuk'unun kısa yorumları olmaktan ileri gitmemektedir.»[3] Nazım, Namık Kemal ile başlayan düzyazı-şiir ayrışmasını büyük yapıtlarında belagât bölümlerini düzyazı olarak yazmakla net bir çerçeveye oturttu. Şiir tümüyle konuşma diline terkedilirken düzyazı söylevseli üstlendi. Tanzimat'la birlikte edebiyat ve fikir yazılarında başlatılan sadeleşme, ifadesini gündelik konuşma dilinin şiirde tek referans alınmasında bulmuştur. Bugün bile gündelik dilin şiirde kullanılması toplumcu şiir için en önemli göstergedir. Dayanılmaz bir popülizmin sonucu ve yeniden üreticisi olduğu bilinerek... 40 Kuşağı toplumcu şairleriyle birlikte gündelik konuşma pratiği tutucu sözlü iletisim biçimi, şiir adı altında meşrulaştırıldı.

Bilimsel bilgi ve yöntem eksikliği bir kez daha vurgulanıyor. Çoğu kuramsal kitap çift katlı bir deformasyondan sonra Türk entelijensiyasına ulaşabilmektedir: Batılı ideologların deformasyonu ile Kemalist ideoloji birlikte güzel çalışıyorlar.

Siyaset, ekonomi-politik, felsefe ve düzyazı sanatlarının gelişmemişliğinin metinselin gelişmemişliğiyle doğrudan ilgisi var.

Öyleyse söylenebilir mi? Şiir bilimsel söylevi kendi dilinden kopartıp sözlü iletiye çevirmeyi büyük bir işgüzarlıkla kendine vehmetmiştir. Bilimsel söylev, şiir tarafından bilimsel kavrayıştan yoksun kitleye «onların anlayabileceği bir dilde» yani sözlü iletişim kalıplarıyla sunulmaktadır. 60'lardan sonra yaşanan kitle iletişim sağanağına karşı gayri ihtiyari bir alan savunması içinde doğuyor şiir enflasyonu ve enflasyonun şiiri oluyor.

«...dili, gündelik konuşma diliyle sınırlamanın bir yazı dilinden, bir felsefe dilinden, bir bilim dilinden yalıtmanın kusurlarına değinmiştim. Yazın dilini... felsefe ve bilim dilini halkın anlayamama olasılığını, dilin içerdiği sözcüklerde mi aramalı yoksa bunların içeriğiyle geri bırakılmış kendini eğitme olanağı bulamamış olan halkın bilinç düzeyi arasındaki farkta mı aramalı? Marks'ın ve Einstein'ın yapıtları... halk kesiminin bildiği, kullandığı sözcüklerden oluşmuş olsa bunları o zaman anlayacağını mı düşünece ğiz!... Yazında, felsefede, ekonomi-politikte, bilimin bazı dallarında bilincimizi belirli ölçülerde geliştirmiş olmakla birlikte bunları yeterince anlamakta zaman zaman güçlük çekiyoruz. Bu güçlük... konunun kendisinden geliyor. İnsanlığın doğaya karşıt kazanımları olan toplumsal bilinç biçimlerini, özellikle bunlar arasındaki bilimi, felsefeyi ve hatta yazını, halkın, kendiliğinden gündelik ilişkiler içersinde, geleneksel yollarla algılaması ve soğuması olanaklı değildir... Bu bilinç biçimlerine zihinsel eğitimle varmadan, bu ürünleri anlayabilmesi doğaldır ki olanaklı değildir.»[4]

Büyük bir sürtünme var. Şiir, metinsele bir türlü sıçrayamadığı gibi okuyucunun bilimsel metne geçmesini de engellemektedir. Şiirin bilimsel aktarması kendi olanakları içinde ancak vulgarize etmesiyle mümkün. Kendi dilini terkettiği zaman hem okuyucunun bilimsel bilgi tutkusunu kalıp duyarlıklar ve kaba politik söylevlerle tatmin ederek boşaltmaya hem de sürekli bir kolaycılığı alışkanlık haline dönüştürmeye yol açıyor. Şiirin bu durumu öğrendiği yüzer kelimeyle on dilde derdini anlatabilecek hale gelen; bu arada Türkçeyi unutan bir kişiye benziyor. Yüz kelimelik

Almanca ile belki diyalektiği «karşıtların birliği» olarak okumak mümkün, ama «Kapitali okumak» imkansız. Görmeyen birine bir sinema filmini ya da fotoğrafı anlatmak ne kadar imkansızsa.

Arkadaşları tarafından her işine koşulan, bir dediği iki edilmeyen bir görmeyen kişi düşünüyorum. Arkadaşları, büyük acıma hissiyle koluna girerek görmeyeni gideceği heryere götürüyorlar. Bulunduğu yerdeki eşya ve olayları en ince ayrıntısına kadar ona anlatıyorlar. Okudukları metinleri ona da okuyorlar ya da özetliyorlar. Bu durumda görmeyen Braille alfabesi öğrenmekten alıkonulmuş olacaktır. Kulakları ve parmaklarıyla görmeyi, baston kullanarak yürümeyi öğrenmekten alıkonulmuş olacaktır.

Görmeyen, büyük bir konformizm içersinde, her isteği iyi kalpli ve herşeyi gören arkadaşları tarafından yapılacaktır, gördüğü ilgiyi hakettiğinden emin, tahtında oturuyor... Şiirin bu durumu tümüyle gericidir.

Şiir tarihine devam: «Şiirsel söyleyişte konuşma dilinin doğallığından yararlanmak, günlük hayatın, küçük adamın sorunlarını, yaşama sevincini (anlatmak)... espriden, şaşırtmadan yararlanmak.» Bu, Garip şiiri. Klasik hikayenin özelliklerini ise şöyle vermek mümkün: «1) Giriş: Bu ya anlatı yerinin betimi ya da kişinin tanıtılması, daha önce olmuş olayların kısa bir özetidir. 2) Girişe bağlı olarak birdenbire ortaya çıkan krizli durumu hazırlayan parçalı anlatı. 3) Kriz durumu veya ana olay. 4) Beklenenin tam tersinin oluşuyla yaratılan çarpıcı sonuç.»[5]

İlginçtir, Garip şiiri tümüyle klasik hikayenin yapısal özelliklerini taşıyor. Türkiye'de 40' lara kadar zengin ve ayrık bir hikaye birikiminin olmaması Garip serüvenine bir özgünlük sağlıyor. Hikayenin Türk edebiyatında hep şiir kanalından aktığı düşünüldüğünde şaşırtıcı değil. Mehmet Akif'in, Tevfik Fikret'in çoğu şiirleri ve çok bilinen örnekler olarak Dranas'ın Fahriye Abla, Çamlıbel'in Han Duvarları, Ercüment Behzat'ın Pars'ın Ölümü vb.: Şiir, hikayeyi esir almış durumda, hikayenin ayrı bir edebi pratik olarak çıkmasına izin vermiyor.

İkinci Yeni'ye geçilebilir. İkinci Yeni, sözcüğün sözden, deyişsel olandan bağımsızlaşmasıyla çıkışını yapıyor. Belli söz kalıplarının içinde ancak memur görevi yapan sözcükler, bunların kırılması ve yeniden örgütlenmesiyle bağımsızlaşıyor, ancak formel mantık dışındaki bir üst-okumayla, kurguyla, anlam kazanıyor. Bu, şiirin ilk defa gündelik konuşmadan, en geniş anlamıyla deyişsellikten koparılarak metinsel örgütlenmeye geçiş denemesidir; okunması, ancak yeniden üretilmesiyle mümkün. İkinci Yeni 1950'lerin sonuna doğru ortaya çıkıyor.

Aynı tarihlerde siyasi ortamda büyük bir hareketlilik var. Türk entelijensiyası Marksist kuramla tanışmasını, ilk defa görece kapsamlı bir biçimde, 60' larda gelişen YÖN-MDD-TİP tartışma ve tezleriyle yapıyor. Bilimsel bilgi edinme sürecinin hızlanmasıyla yazı önem kazanıyor. Çünkü bilimin, aynı anlama gelmek üzere, kuramsalın ve soyutlamanın pratiği dönüştürmesi, söylevlerin derinliğine kavranmasıyla mümkün olabiliyor. 1960'ların bu dinamik ortamı deyişsellikten (vaaz etmekten) metinsele (eleştiri, çözümleme) geçişte önemli bir adım; yazı, öne çıkıyor.

Ancak yine 60'larda başka bir dönüşüm yaşıyor Türk toplumu: Televizyon geliyor. Bir an önce kapitalistleşme sürecini aşıp, tekelciliğe sıçramak isteyen Türkiye'de yazılı basın 1960'larda gerekli tüketim motivasyonunu sağlamakta yetersiz kaldı. Çünkü okuma yazma oranı nüfusa göre çok ağır gelişiyordu. Zorunlu pazar yaratılması ve hâlâ metaların kullanım değerlerini değişim değerlerinin üstünde tutan toplum da tüketim için tüketim ilkesinin pompalanması amaçlanarak, tv, alelacele, gerekli teknik hazırlıklar yapılmadan devreye sokuldu, ve yayın hayatına geçtikten çok kısa bir süre sonra (1972) reklam yayınlarına başladı.[6]

Toplumun bu sıçramayı yapmaya zorlandığı süreç, sol hareketin en parlak dönemlerinden birine tekabül ediyor. Egemen ideoloji hızla görsel iletişimde yoğunlaşırken, sol, yazıyı kullanmak durumunda. Metinsel örgütlenmenin derinliğine gelişmeye başlamasıyla, popüler kültürün topluma hazır bir kalıp gibi giydirilmesinin aynı tarihlere denk gelmesi büyük bir talihsizlik olarak nitelenebilir. Yalnızca 12 Mart ve 12 Eylül değil, kitle iletişim bombardımanı da, metinsele/bilimsele geçiş sürecine bir tırpan atıyor.

Yine aynı tarihlerde Türk şiiri ilk defa —Ece Ayhan'la birlikte— söylenen şiiri terkedip yazılan şiir olmayı deniyor. Bakışsız Bir Kedi Kara 65'te, Ortodoksluklar 68'de, Devlet ve Tabiat 73'de yayınlanıyor. Turgut Uyar ve Edip Cansever'in tüm şiir pratikleri, özellikle «Akçaburgazlı Yekta» ve «Ben Ruhi Bey Nasılım»ın üzerlerinde ayrıca durmak gerek. Çok ilginç: Türk romanında Kürk Mantolu Madonna ve Bekçi Murtaza dışında, derinliğine çizilmiş karakter kıtlığında en canlı iki karakter şiirden geliyor.

İki aşamada açılabilir: 1) İletişimini ve aynı anlama gelmek üzere düşünsel örgütlenmesini yüzlerce yıldır deyişsel-olan içinde geliştirmiş bir toplumun, gündelik konuşma pratiğinden bağımsızlaşan şiirin metinsel olarak yeniden örgütlenmesinin getirdiği nitelik sıçramasını kısa süreçte izleyebilmesi mümkün değil. 2) Net bir kopuşu ifade eden Ece Ayhan («şiirimiz karadır abiler») ve İlhan Berk bile şiirlerine deyişsel öğeler katmaya zorlanırken, Edip Cansever, Turgut Uyar ve Ülkü Tamer deyişsel olanla metinsel-olanı birbirine içirip, giderek, dramatik-teatral olana yöneldiler. Kısaca: Şiirin yeniden örgütlenmişliğini eski ifade biçimleriyle sundular.

Ek olarak: MDD ile ATÜT'ün kıyasıya tartışıldığı bir dönemde yazılan-şiiri zorlayan Ece Ayhan ve İlhan Berk'in, şiiri, divan şiirinin dışında, divan nesrinde ve Osmanlı-Bizans ar-

İLİŞKİDE

Bu yatayda ilk kez,
bu renkte, bu çizgide, bu dönüşte,
yanıp sönen bu adımda
ilk kez. Yalnızlık.
Taşa bürünüyor. Cama. Doluyor nesneye.
Yürüyüş oluyor, yükleniyor. Çırpınıyor ve
giriyor. Ete ve dokuya.

Bırakıyor onu. Kararmayla sürüp geçen. Sorgusuz.
Seyrelen, sararan iz
ardında yine o. Benim diyen,
kapıyı çeken, buğuda bırakan hayalini. Silinmeyen.
Yanyana. Üstüste.

Dışında kalıyor zaman pasın. İçinden geçiyor.
Çarpışmada. Direnişte ve yokoluşta. İşlenmiş ve
atılmış. Toz tutan bir saksının dibi. Assos'lu bir
rahibenin avuçlarından arta kalan. Pas.

O değil biten yalnız. Hayır. Son anda hâlâ
bir tekne geçiyor. Bir yudum su. Bir kalemin hışırtısı.
Elinden kayan, tutulamayan
bir şeyin, kırılacak bir şeyin son sesi. Hayır.
Örtülen, üstü örtülen inleyiş,
üstü örtülen soğumanın. Bezgin ve şekilsiz.

Işık.
Geceden kalan. Masanın üzerinde öylece
unutulan. Sabah görülen bir düştür zaman.
Donup kalır. Fırlatır atar, yakar hayatı.
Donup kalır ve sarkar ellerine, bulaşır
bardaklardan, resimlerden, söylevlerden.
Bir felâkettir her ayrılış. Şımarık ve sırnaşık
koşar, yapışır. Hayır. Yanılgılar değil biten.

Yarım bırakmak, hemen yanında kapının.
Terkedilip gidilmiş. Noktalanmış. Süpürülmüş,
unutulmuş bir eşya gibi. Durduran ve acı veren.
Soymadan yemek elmayı. Tamamlanmayan bir şey
her zaman. Bir savaş yorgunluğu ilk anda, ilk vuruşta.
[Akıp giden,
yakalanmayan zamanın ilk işareti. Kabuk, sınırsız,
[yargısız engel.
Suyun sesinden bile yoksun, insanları ölü bir evin,
eski bir evin soğukluğu içinde. İndirip omuzlarından
sessizliğe süzülüp yiten çocuklar bekledi. Başlamadı,
bitmeyecekti sanki hiçbir şey.
Ne kimse soru sordu,
ne ölümden çekiciydi soruları.

Tedirginliğin o en güzel dizesi.
Göze alışın sarsak bulutları, o uçucu duygular.
Geçip giderken bu ölüler bahçesinden,
gün eksiği, yalnızlık esriği o loşluk,
yine beyazlığı unutuşun, yine o bırakılış.
Kalkışmak dışarıya, kopmak bir silkinişiyle
saran o savruk gülüşün,
gizlerin düşürüldüğü o suskun uçuruma.
Bugün ilk kez böyle. Bugün birinci gün.

Sen gittin.

KEMAL DURMAZ

şivlerinde aramaları ilgiye değer ve açıklanabilir: Tanzimat'tan 1950'lere kadar dilde sürekli sadeleşme çabaları, gündelik konuşma dilinin *Garip* ve *40 Kuşağı* toplumcu şairleri tarafından tek referans olarak alınmasıyla, bir erozyona dönüşmeye başlıyor. Öyle ki, şiirde ilk defa metinsel örgütlenmeyi deneyen Ece Ayhan ve İlhan Berk neredeyse yüz yıllık bir Türk sanat tarihini gözden çıkartarak, şiiri Osmanlı ve Bizans belgelerinde arıyorlar. İkinci Yeni, deyişsel olanı öne çıkaran divan şiirini itip, divan nesrinde ve düzyazıyla ilişkileri daha gelişmiş azınlık kültürlerinde yoğunlaşıyor.

Devam ediyorum. Aritmetik kuralları, bir ilkokul çocuğunun bir yüksek matematik problemini çözmesinde nasıl yetersiz kalıyorsa, sözlü-iletişimin koşulladığı düşünsel örgütlenme de, metinsel olanı algılamakta çaresiz kalıyor.

Arada bir orta öğrenim var. 60'lı yılların sonundaki kuramsal tartışmaların ve 27 Mayıs'ın getirdiği popülist hareketlenmede ülkeye görece artan bir yoğunlukta girmeye başlayan bilimsel yapıtlar, yazıyı eleyip ipliğini duvara asmış batıdan çevrilen edebi yapıtlar. Ayrıca Baudelaire, Ritsos, Mayakovski...

80 sonrasında yeni yeni çözümleyebildiği İkinci Yeni'yi solentelijansiya içine çekmeye başlıyor. Öyle ki, artık, bir Edip Cansever'in, Turgut Uyar'ın adları Nazım Hikmet ve Ahmet Arif'in yanında anılabiliyor.

İkinci Yeni sendromunu anlamsızlıkla, içerik boşluğuyla, biçimcilikle açıklamaya çalışmak tarihi okuyamamak anlamına geliyor.

Şu da var, İkinci Yeni yarı yolda kalmış, tamamlanamamış bir harekettir. Açıklamak mümkün: Her dikey sıçrayış, devrim diyelim, beraberinde karşıtını, geriye dönük olanı da taşıyor. Yerçekimi, bir ceylanın doğmasına, titreyerek ayakta durmasına engel olmasa bile, bir süre sonra onu kendine çekebiliyor. Bu durumda çözüm, sürekli doğmakta ve yeni yeni doğumlarla, doğmayı hiç bitirmemektedir.

Siyasette ve edebiyatta 60'lı yılların sonundaki canlılık ortamı bugüne dek pek aşılamamış durumda. Metinsel iletişim ve düşünce örgütlenmesi henüz, sözlü iletişimden kopamadı. Baskı dönemlerinin olduğu kadar görsel-iletişim bombardımanın da etkisi olduğu öne sürülebilir. Popüler kültür, görselliğe ve standartlaşmaya dayanan, kitle psikolojisi üzerinde sürekli bir basınç gücü oluşturarak, düşünsel birikimin imhasıyla sonuçlanan kendi düşünce örgütlenmesini de getirmeyi ihmal etmiyor.

Açmaya çalışalım: Birden fazla duyu organının birbiriyle eşitsiz çalışmasını ve aynı zamanda imajların çözümlenmesini gerektiren bu yeni algılama biçimi, görsel-iletişim, bu basınç gücüyle, vektörel toplamı sıfır olan bir iletişim eylemsizliğine indirgenir. Bilinç endüstrisinin kesintisiz bombardımanının kaldırdığı tozları yutmamak için evcil bireyin tek çaresi bilincini pasifize etmesidir. Gerek popüler basın, gerekse TV ve diğer kitle iletişim araçlarının (popüler sinema, müzik, moda vb.) bütünlük gibi bir kaygısı olmayıp, aksine, bireyin bilincini, bireyin topulmsal bilincini, parçalama gibi bir işlevleri vardır. Birbiriyle içsel hiçbir bağlantısı olmayan göstergelerin ardarda ve hatta birlikte sıralanması insan beynini çalışamaz hale getirir, birey üzerinde sürekli bir şiddet öğesi oluşturur. Öyleyse izleyici çatışmadan, mozaik kültürden kaçınacak, sunulanı dolaysız almaya koşullanacaktır. Refleks yaşayış biçimi, kitle iletişim araçlarının gerçek taşıyıcısını (içeriğini, bütünselliğini) açığa çıkarır: İdeolojik hegemonya. Bu iletişim biçiminin, görsel-iletişimin, dolaysız duyuların belli biçimde kullanılması dışında, kendine insanlardan bir algılama mekanizması kurduğu, yani yeni bir düşünsel örgütlenme ürettiği söylenebilir: Düşünsel süreçlerin dıştalanmasıyla ifade bulan popüler kültür, içgüdüsel olanda temellenir ve herşeyi dramatize etmeyi yöntemsel açıdan benimser.

Sözlü iletişimin ve onun organik taşıyıcısı popüler şiirin, görsel-iletişimle çakıştığı nokta bu: Dramatizasyon. İki sav ayrı ayrı ya da birlikte ileri sürülebilir: 1) Görsel/mozaik kitle kültürü bütünlüğüne ideolojik hegemonya içinde ulaşabiliyor. Hâlâ metaların kullanım değerlerini öne çıkaran bir toplumda bir süre içeriksiz kalmaya mahkum. Öyleyse, salvo halinde yayılan görsel-iletişimle, kuşattığı toplumdaki egemen kültür biçimi, sözlü kültür, birbirini içecektir. Müthiş gerici bir ittifak ortaya çıkıyor. Türk TV'sinde meddah ve ortaoyununun temaşa geleneğine yaslanan Kuruntu Ailesi, Perihan Abla gibi dizilerin «super production» Amerikan dizilerinden daha fazla seyirci çektiğini vurgulayalım. Disko, pop gibi müziklerin Türk sanat ve halk müziklerinin yanında yeni yeni ekrana çıkmaya başladığını buna ekleyelim.

Ayrıca: Oğuz Aral, «çiçeği burnunda karikatürcüleri» söze değil çizgiye dayalı espriye yöneltmeye çalışırken, Gırgır ve Limon'daki karikatürlerin çok büyük bölümünün sözlü espriye dayandığını inkar edemez sanırım. Bir tutarsızlık mı? Olmadığını sanıyorum. Konuşma balonu olmadan çok daha vurucu ve derin olabilecek karikatürlerin de sözle anlatılması yeterince açıklayıcı. Görsel imge ve simgeler bile sözel olana çevrilmek zorunda. (Tabii, bu arada vulgarizasyon ve indirgemecilik kaçınılmaz). Deyişsel olana bağlı sözlü iletişimin hâlâ egemen olduğunu anlatıyor. «Karikatür» gibi çizgisel imgeye dayalı bir karikatür anlayışını savunan mizah dergilerinin niçin tutunamadığını anlatıyor. Görsel-iletişim ile sözlü-iletişim metinsel örgütlenmeye karşı gerici bir ittifak içersindedir. Öyle ki, bilimsel yöntemi kitleselleştirmek uğraşı veren birkaç bilim adamı dahi metinlerinde sözlü-iletişim üslûbunu benimsemek durumunda kalıyorlar. 2) Sözlü-iletişimin organik taşıyıcısı popüler şiir, görsel - iletişimle çakıştığı dramatizasyon yatağı içersinde tepki verebiliyor. Fark şu: 60 sonrası şiir görsel-iletişimin had safhada standartlaştırıp, sömürdüğü «insan psikolojisini» öne çıkartarak toplumsalın içinde yeniden üretmeye çalışıyor. Metinsel ve aynı anlama gelmek üzere düşünsel birikim yokluğunda alan savunması ideolojik hegomonyanın en sağlam kalesi olagelmiş kitle psikolojisi içerisinde yapılacaktır. Başka deyişle rakip sahada top koşturulacaktır.

Rakip saha şöyle bir şey: «Şiirin geleceği çok parlaktır, çünkü neslimiz en yüksek kadere bile layık olan şiirde gittikçe daha güvenilir bir destek bulacaktır. Sarsılmayan hiç bir inanç, kesinliği tartışılmaz hiç bir dogma, yok olma tehlikesini taşımayan hiç bir gelenek yoktur... İnsanlık zamanla anlayacaktır ki bizlere hayatı yorumlaması için, bizi avutması ve bize destek olması için şiire dönmeliyiz.: Şiir olmadan bilim eksik görünecektir... (felsefe ve dine) güvendiğimiz ve ciddiye aldığımız için kendimize şaştığımız günler gelecektir ve onların boşluklarını farkettikçe, bize 'şiir tarafından sunulan bilginin soluğuna ve ince ruhuna' daha çok değer vereceğiz.»

Terry Eagleton, Mathew Arnold'dan yaptığı yukardaki alıntıya karşı şu eleştiriyi getiriyor:[6]

«Demek ki şiir, ideolojik krizde bulunan toplumun son sığınağıdır. Şiir eleştirinin yerine avutmayı, analitiğin yerine duygusalı, saptırıcı olanın yerine sürdürücü olanı koyar. Ve böylece belirli bir edebi pratikten çok, ideolojinin işleyiş tarzı olur.. şiir *kültür gibi genişliğiyle doğrudan içerikten yoksun bırakılmıştır*... çünkü bu eleştiri anlayışında, estetik ve tarihi bağlamlarından koparılmış bir avuç şiirsel imgede ortaklaşa bulunduğu varsayılan bir takım hayali titreşimlerin verdiği bütünüyle sezgisel duyarlık, edebi değerlendirmelerin mutlak ölçüsü derecesine yükseltilir.»

Mathew Arnold «olması gerekeni» değil, yalnızca «olanı» savunuyor, rasyonalize etmeye, geçerli kılmaya çalışıyor. Metinsel örgütlenmeyi tümüyle dışlayıp duygusal tüketimin ılık rahmine dönmek istiyor.

Eagleton'ın eleştirisinin Türk şiiri için çok değerli olduğunu düşünüyorum. Sezgisel duyarlıkların edebi değerlendirmelerin ölçüsü haline gelmesi, şiiri düşünselin dışında seyir etmeye itiyor. Duygusal tatmin, bilimsel heyecana giden tüm köprüleri atıyor. Analitiğin yerine duygusalın konması, mekanik nedensonuç bağlantılarının (eylül=hüzün, direnmek=acı formel mantığının) toplumsalın özü haline gelmesine yol açıyor. Eleştirinin yerine avutmanın konması, iman tazeleme şiirleri, «her mihnet kabulüm yeterki kararmasın» mantığını getiriyor. Ve nihayet saptırıcı yerine sürdürücünün geçmesi ise, solun kendini geliştirebilmesi için metinsel örgütlenme yüzde yüz gerekliyken, hâlâ deyişsel olanda, gündelik konuşma pratiğinin vulgarize edici atraksiyonunda ısrar edilmesinde ifade buluyor.

Artık yazmayalım mı? Şiir! Herşey olmaktan vazgeç! Herşeyden biraz olmak isterken hiç bir şey «olamıyon gayrı». Eagleton da yazdı: Kültür gibi doğrudan genişliğinle doğrudan orantılı olarak içerikten yoksun kalıyorsun. Kendi yoksulluğunla yetinmeyip, kitleye kovayla alacağını çay kaşığıyla verirken, bilime olan açlığı sözlü-iletişimin vulgar kalıplarıyla tatmin ederek içini boşaltıyorsun.

Şiir! Derinliğine akacağın yatağı, kendi yatağını, kendi dilini bulmak zorundasın. Çünkü yayılan su derinliğini kaybeder. Çünkü bilimin yetiştiği toprakları su altında bırakarak, köklerini çürütüyorsun. Çünkü bilim ancak metinsel olanda örgütlenebilir.

Şiir! Metinsel örgütlenmeyi aramak durumundasın. Ancak kendi dilini üreterek, bilimin yetiştiği topraklara (en gelişmiş sulama yöntemleriyle) su verip, ona katkı sağlayabilirsin. Çünkü bilim ancak metinsel olan içinde örgütlenebilir. Çünkü bilimle kitlenin arasına girecek her türlü aracı, onu konformizm bataklığına sürükler. Çünkü körler baston kullanarak yürümesini öğrenmek zorundadırlar.

Şiir, önce «kendi» olduğu zaman, ancak o zaman, toplumsal ve tarihsel olanla organik bağlarını kurabilecektir. «Verili ideolojiyi görünür kılarak» bilimin manevra alanını genişletebilecektir. Bilimsel soyutluğu pratik içersinde yaşanır kılarak, somutlayarak onu motive edecektir. Aksi halde: okyanus oldum sanırken, ısının artmasıyla kuruyuverir.

Eklemeye gerek kalmadı: Saf şiir diye bir şey olamayacağı gibi saf yazı diye birşey de olamaz. Ancak, metinsel örgütlenme, deyişsel olanı parçalayıp yeniden örgütlerken, verili düşünce kalıplarının, konformizmin, popülizmin, olguculuğun

imhasına da katkıda bulunacaktır.

NOTLAR:

1) **Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı**, Türkiye Yazarlar Birliği yayını, Ankara, 1987, s. 394-396
2) Atilla Özkırımlı, **Edebiyat İncelemeleri**, Cem Yay., İstanbul, 1983, s. 84-160
3) Yazdık Nazım Nazım Diye, derleme kitap, Soyut Yay., s. 29
4) Muzaffer İlhan Erdost, **Bilim ile Yazın Arasında**, Onur yay., Ankara, 1984, s. 93-94
5) Güven Turan, **Kendini Okumak**, Eleştiri yay., İstanbul, 1986, s. 51
6) Önder Şenyapılı, **Toplum ve İletişim**, Turan yay., Ankara, 1981, s. 246-247
7) Terry Eagleton, **Eleştiri ve İdeoloji**, İletişim yay., İstanbul, 1985, s. 137-138

OKUR, SADECE OKUR MU?

SORSUN İSTEMEK

ENİS AKIN

«Ülkemizde son yıllarda bilimsel maddeci estetik ve sanat kuramıyla ilgili yapıtların peşpeşe yayımlanması, sanata bilimsel yaklaşım konusunda bizlere geniş ufuklar açtığı kadar, (...) ortak bilimsel bir estetik ve sanat kuramının oluşturulmasına temellik de etmektedir.»[1]

Bu yazı, yaptığım alıntıya *«öyle mi?»* gibi bir soru sormayı amaçlamakta. Aziz Çalışlar'ın Türkiye'de toplumcu gerçekçiliği yaymak, savunmak, yerleştirmek çerçevesinde büyük çabaları ve önemli bir yeri var. Panellere, sohbetlere katılıyor, kitaplar çeviriyor, kitaplar, makaleler yazıyor. Çalışkan kişiliğine karşın Çalışlar'ın kavramlarının ve bu kavramları kullanışının *bizlerde geniş ufuklar açılmasını* önlediği kanısındayım. Estetik, felsefe, vb. konularda bir uzman - olmayan olarak, bir okur olarak hazırladığım bu yazının pek iddiası yok, yalnızca kavramlarla ilgili bazı sorularım var. Herhangi bir okurda, herhangi bir okumada doğan - doğabilen sıradan sorular bunlar. Konunun çerçevesini daraltmak ve olabildiğince netleştirmek için makale biçiminde yazılmış bir önsözü alıyorum önüme.[2]

Çalışlar'ın yukarıda söz ettiğim ondört sayfa olan önsözünü karıştırırken *güzelliğin yasaları uyarınca biçimlendirmek* gibi bir kavramlaştırma dikkatimi çekti. Oldukça sık kullanılmış: «Edebiyat estetiği nesnel gerçekliğin (...) güzelliğin yasaları uyarınca tüm edebi - estetiksel etkinlik içinde biçimlendirilişini inceler.» (s. VIII) «Sanatın, nesnel gerçekliği güzelliğin yasaları uyarınca biçimlendirilişi, sanatın gerçekliği değerlendirişini de bizlere verir. «s. XI) «Toplumun güzelliğin yasalarına göre biçimlendirilişi ile sanatta toplumun güzelliğin yasalarına göre biçimlendirilişi arasında bir uygunluk sözkonusudur.» (s. XIX) Güzelliğin yasaları sayfa onbeşte *estetiksel değerlendirme* ile; güzelliğin yasalarına göre biçimlendiriş aynı sayfada *estetiksel etkinlik* ile aynı anlama gelecek bir biçimde kullanılmış.

Kavramların böyle sakınmasız ve iddialı kullanımı beni korkutuyor. Çalışlar'ı da korkutması gerekiyor. *Kavramlar Aslanı* olmayacak kadar itinalı davranmayı alışkanlık haline getirmiş herkesi korkutması gerekiyor. Çalışlar, *Kavramlar Aslanı* değildir.

Ne olabilir bu yasaları olan ve uyarınca dünyanın, toplumun, vb. biçimlendirildiği güzellik? Eğer böyle bir güzellik varsayılırsa, yani nesneden bağımsız, aşkın (transcendent) bir idea, güzellik ideası varsayılırsa herhalde estetiksel değerlendirme, estetiksel etkinlik (bizim kavramlarımızla) sanatsal üretim, sanatçının (kendi beyninde veya tanrıdan gizli) bu güzelliğin yasalarını keşfi olur(?). Yukarıdaki cümlelerde güzellik değil de tanrı, fikir kavramlarını kullanırsak değişen nedir?

Bir süreci, bir fenomeni incelemek o fenomenin kendi kavramlarını bulup çıkartmak, o kavramlardan yola çıkmak ve bu kavramların yasallıklarını ve çelişkilerini göstermektir. Marx'ın Kapital'de yaptığı buydu. Kapitalizmi araştırırken Marx, mal mübadelesinden yola çıkar. Bir süreci bilimsel olarak incelemek o sürecin içine girmektir. Aksi; kapitalizmi kapitalist sürecin dışından incelemek / eleştirmek çok kolaydır. Örneğin, doğuştan gelen insan hakları gibi bir varsayıma yaslanarak, kapitalizmin, insanları sömürdüğü için insan haklarına aykırı olduğu, insanlık dışı bir şeyin ergeç ortadan kalkacağı, vb. (ve bunların tersi de) söylenebilir. Bunları söylemek hiçbir şeydir.

Adorno'nun içkin eleştiri dediği de budur: İçkin eleştiri, bir nesnenin kendi kavramsal ilkeleri ve ölçüleriyle işe başlar, bunların uzantılarını ve sonuçlarını geliştirir. Eleştiri (bilimsel analiz, E. A.), nesnenin dışındaki bir ölçüte dayanmaz (böyle yapmak, özne ile nesnenin kesin ikiliğini kabullenmek (pozitivizm E. A.) olur). «Nesnenin yapısını izlemek ve onu kendi içinde hareket sahibi olan bir nesne olarak kavramsallaştırmak isteyen kişi, nesneden bağımsız bir yöntemi olmadığını bilmelidir.» Adorno, Marx'ın, «kavramsallığın sadece *bilen öznenin* kavramsallığı olmadığını (...) bizatihi gerçeklik içinde de hüküm süren bir kavramsallık bulunduğunu gösterdiğini» söyler.[3]

Yani yasaları olan bir güzelliği varsaymak yerine güzel olan bir sanat eserinden, mevcut bir güzellikten yola çıkılarak anlaşılabilir sanat üretimi. Yoksa sanat üretiminin dışında, bağımsız ilkeler, kavramlar, idealler, vb. ile sanat üretiminin ne olduğunun anlatılabileceğini sanmıyorum. Nesneden bağımsız, nesneyle ilişki içinde tanımlı olmayan böyle bir güzellik (veya bu nitelikte bir kavram) hiçbir nesneyi ve süreci açıklamakta, eleştirmekte kullanılamaz. Sanatta güzellikten mi söz edeceğiz, o zaman bir resim, bir şiir (hatta bir mısra), bir heykel alacağız önümüze. Ne söylüyorsak nesneden hareketle söyleyeceğiz. Kavramlarımız sanatta anlamlı olan kavramlar olacak.

Eğer önümüzdeki bir sanat ürünü ise, sanata dair pek çok veriye burada da rastlayabiliriz. Geneli anlamak için, geneli açıklamak için tikelden yola çıkacağız. Diyalektik analiz budur.[4]

Özetlersek; bir, sanattan sözetmek istiyorsak sanatın içine girmeliyiz; iki, sanat tikelden hareketle ve minör önermelerle anlaşılabilir.[5]

İlk duyuşta kulağa anlamlı gelen ancak sorgulandıkça belirsizleşen kavramlaştırma pratiğine örnekler: «Ortak bilimsel bir estetik ve sanat kuramı» (s. VII), «genel sanat kuramı» (s. VII). Bilim kendi doğrularını alternatifleriyle uzlaşarak ortaya koymaz. Galile, doğrularını, hristiyan inançlarıyla uzlaşarak biçimlendirebilir miydi? Bilimsel doğrular, tanımı gereği (bilimin kullanımı, vb. den sözetmiyoruz) uzlaşımlarla elde edilemez. Üniversitelerde işletme, endüstri, yöneylem bölümleri var. Varlıkların optimum çözümler üretmeye bağlıyorlar. Bilim genel (optimum) çözüm diye birşey tanımaz. Verili koşullarda çözümleri mutlaktır. Varlıkları kapitalist döneme bağlıdır. Bilim sayılmıyorlar.

«İnsanların gerçeklikle evrensel ilişkisi» (s. VIII), «insanların estetiksel etkinliği» (s.VII). Tarihbilimi insanlar diye bir bütünlüğü tanımıyor, psikoloji bile, psikoterapilerle, vb. sorunu anlamış görünüyor. Çalışlar ise toplum diyeceği yerde insanlar diyerek belki de bir itirafta bulunuyor, tıpkı tatil-köyü reklâm broşürlerinde kullanıldığı gibi.[6] Hele bu *insanlar*'ın gerçeklikle ilişkisinin *evrensel* oluşu ayrı bir soru cümlesi.

«Estetiksel etkinliğin *özsel* içeriği» (s. VII), «insanın kendi *özsel* güçlerinin gerçekleşmesi» (s. IX), «insanın kendi *özgüçleri*» (s. XX). «insanın kendi doğasal toplumsal *özü*» (s. XX), vb. İnsanın veya herhangi birşeyin *öz*'ünden sözederken biraz çekinmek gerektiğini sanıyorum. Bunlar son derece gizli, muğlak kavramlar. İnsanın özü, doğası, vb. kavramların Marksizm adına sarfediliyor oluşu üzücüdür. Marx, Alman İdeolojisi'nde *«insan»* kavramının tarihsel toplumsal (hatta deneysel) vurgusunu hiç düşürmedi. Bu kapsamlı ve çok önemli alanı ileriye bırakmak üzere, bu kavramlarla uğraştığı döneme ait 1844 Elyazmaları'nın, Marx'ın sağlığında değil, ölümünden çok sonra 1932'de basıldığını hatırlatmakla yetiniyorum.

«İnsanların gerçeklikle evrensel ilişki» (s. VIII), «gerçeklikle kurulan estetiksel ilişki» (s. XIII), «insanın kendi doğasal toplumsal özü ile gerçeklik arasında...» (s. XX), vb. Gerçeklikle ilişkiye geçmek aslında Çalışlar'ın değil, Redeker'in önsözünden alıntı yaptığımız kitabında *teoriye kattığı* bir yenilik! Redeker «Gerçeklik, gerçekten varolan ne varsa odur, bilinç olgularını da kapsar bu,» diyor ve kendisi de sık sık gerçeklikle ilişkiye geçmekten, gerçeklikle ilişkiye geçen bir şeylerden sözediyor.

Yazının çerçevesi muhatap olarak Çalışlar'ı almamı zorunlu kılıyor: Bir şeyin gerçeklikle ilişkisi, o birşeyin gerçek olmasıyla mümkündür. Eğer dinci filan değilsek şunu söyleriz: Gerçekdışı birşey yoktur. Öyleyse birşeyin gerçeklikle ilişkisi de olamaz. İnsanın bağırası geliyor: Sen nasıl gerçeklikle ilişki kurarsın? Senin hiç gerçekdışıyla ilişkin oldu mu?

Felsefi soyutlamalarla hiçbir sorun çözülmemiştir. Yanıt verilmesi gerekli soru şudur: Gerçekçi olan bir eserle gerçekçi olmayan bir eseri nasıl ayırdederiz? İşte bu, felsefenin tam anlamıyla çuvalladığı bir sorudur. Gerçeklikten dem vuranların, «global bakanların» buna bir formül bulması gerekir.

Felsefe kendi sorduğu sorulara yanıt vermeyi sever.

«Sanat», diyor Çalışlar «bir toplumsal bilinç biçimidir.» (s. X). Oysa başka bir yerde de şunu söylüyor: «Sanat, bir toplumsal iletişimdir, bir üretimdir.»[7] Redeker ise «Toplumsal bir bilinç biçimidir, bu nedenle de düşünsel bir olaydır.» diyor.[8] Sanat da, muz gibi, ne niyetle yersen o tadı veriyor. Toplumsal İletişim, bilinç biçimi falan oluyor!..

«Karşılıklı *etkin etkileşim*» (s. IX), *«yapıca içerik»* (s. X), «değişmeyen özgül estetiksel olan» (s. XX), «toplumsal ortak birliktelik» (s. XX), «insanın kendi doğasal toplumsal özü ile gerçeklik arasında (...) bir uygunluğun gerçekleşmesini alımlamak» (s. XX), vb... Dünyayı değiştirmek için işe koyulanlar, içimizdeki herkes kullandığı

sözcüklerin hesabını bir yerde ama mutlak tutmak durumundadır. Aksi halde bir gün gelir ne kadar çok konuşup hiçbir şey anlatamamış olduğumuzu farkederiz. Sosyalist değerlerimiz, kavramlarımız beş para etmiyorlar, aşınmıştır. O zaman işte tam «Batılı'laşmış» oluruz. Karamsarlığımızdan geçilmez. Silahlarımız körelmiştir. Batılı solcular oluruz. Gazetelere sevgilimizle verdiğimiz pozlarla geçeriz ve tek yapabileceğimiz de budur.[9] İstedikleri olur. «Herkes istediğini savunuyor, düzen de yıkılıp gitmiyor,» olur.[10]

Bir bilimin nesnesi vardır. Metne, «*Nedir bu nesne?*» diye bir soru sorduğumuzda, aldığımız yanıtlar ilginçtir:

«Estetiksel ve sanatsal olan» (s. VII).

«İnsanların estetiksel etkinliği» (s. VII).

«İnsanların edebi - estetiksel etkinliği» (s. VIII).

«Nesnel gerçekliğin estetiksel etkinlik içinde değerlendirilişi» (s. VIII).

«Nesnel gerçeklikle karşılıklı etkin etkileşimi yoluyla insanın kendi özsel güçlerinin gerçekleşmesini kendine konu edinen edebiyat ve böylesine bir estetiksel etkinliğin kendi bir özel anlatımı olan edebî etkinlik» (s. IX)...

Hesap biraz elden kaçıyor. Eğer okuma pratiği bir rasyonelleştirmeden (ya da Çalışlar'ın deyimiyle alımlamadan) ibaretse bu yanıtların da hepsi akla uygunlaştırılabilir, ama akla uygunlaştırılamayan birşey yoktur. Öyleyse ne? Bu bilimin bir nesnesi var mıdır? Bu yanıtların hepsi *özünde* aynı şey midir? Ya da bu bilimin nesnesi falan yoktur.

Böyle bir kavramlaştırmaya cümleler içinde nasıl biçimler verildiğine, ne tür anlamlar üretildiğine değinelim: «Nesnel gerçekliğin estetiksel ölçülere göre değerlendirilip biçimlendirilişi, insanın kendi özsel güçlerini nesnelleştirmesinin bütünsel bir parçası olup tüm üretici etkinlik alanları ile biçimlerinde kendini gösterir.» (s. VIII). Sorular arka arkaya yuvarlanıyor: Sanat üretimi ya da üretim yalnızca değerlendirme ve biçimlendirme midir? Sözü edilen estetik ölçünün iyi, güzel ve doğru'dan başka niteliği var mı? Eğer yoksa estetik nasıl bir bilim olur? Gene yukarıda nesnelleştirildiği söylenen insanın, kendi özsel gücünü nesnelleştirmesinden kastedilen yetenekler, doğuştan gelen karakter özellikleri, (ve gittikçe) kader vb., ise Marksizm, örneğin işbölümü eleştirisini, ortaya koyabilir mi? Parça sözcüğü kendisinin ait olduğu bir bütünselliği zaten tanımı gereği varsaydığı halde bütünsel bir parça demenin âlemi (laf ebeliği etmekten başka) ne olabilir?

«Daha en başından edebiyat estetiğinin edebi - estetiksel etkinliğin bilimi ve kuramı oluşu, dolayısıyla nesnel gerçekliğin (doğa ve toplumun) estetiksel ölçülere göre edebî - estetiksel etkinlik içinde biçimlendirilişini ele alışı, bize insanın nesnel gerçeklikle etkin ilişkisini, pratik insani duyusal etkinliğini gösterir.» (s. X).

Doğa ve toplumun nesnel gerçeklik olup olmadığı sorununu bir yana bırakıp, nesnel gerçekliğin edebî - estetiksel etkinlik tarafından biçimlendirilişi sorununa yöneliyoruz.[11] Genel geçer doğrulardır; sanat üretiminin doğrudan değiştirmeyi misyon olarak aldığı şey *sanatsal pratiktir*. Her sanat ürünüyle doğrudan değişen şey *sanatsal pratik*tir. Politik pratik de bundan etkilenebilir / etkilenir elbette, ama sanatçı doğrudan bu değişimi amaçlarsa (parti sanatı, vb.) ürününün sanat olup olamayacağını riske atıyor demektir. Brecht sosyalist mi değildi? Sanatında hiçbir zaman politik pratiği değiştirmeyi misyon olarak yüklenmedi. Sanatsal haz olgusunu burjuvaziye bırakmadı.

İçilen sigaradan, ailenin en kılcal pratiklerine kadar her davranış bir ideoloji pratiğidir. Yaşamının her hangi bir zayıf anında toplum biçimi eleştirisi adına ürettiği yakınmaları annesine şikâyete kadar götüren şairler var. Bu kişiler, doğrudan politik pratiği değiştirmek için yazdıkları ajitasyon ve propaganda şiirlerinde çoğunlukla (ve büyük bir gafla) tuzağa düşüyorlar ve sistemin ideoloji pratiklerini (yeniden) üretiyorlar. Annelerine yakardıkları şiirler bunun örneğidir. Bunun sorumlusu kimdir? Sanat pratiği de politik pratiği etkilediği kadarıyla ideolojik bir pratiktir, kabul, ama sanatta *yantutma* adına henüz varolmayan bir ideolojiyi anlatarak (veya anımsatarak) sanata sürekli katlanmış bir politik misyon yüklemek ve sanat üretememekle kalmayıp okura kişilik alanı tanımayarak okura ulaşamamış olmak, ... Bunun sorumlusu kimdir? Nazım'ı anma gecesi düzenleniyor. Aziz Nesin her zamanki hafif matraklığıyla «Bakalım hangi hükümet Nazım'a vatandaşlık hakkını verme onuruna sahip çıkacak» diyor. Herkes ayakta alkışlıyor: BRAVO... Aradan bir saate yakın bir süre geçtikten sonra Genco Erkal, Nazım'dan şiirler okumaya başlıyor, içlerinden biri de şu: VATAN HAİNİ! Nazım'ın, alın böyle vatandaşlık hakkını başınıza çalın dediği şiir. Herkes ayakta alkışlıyor: BRAVO... Herkes her şeyi alkışlıyor (onaylıyor). Hatta öyle ki, alkışlamayanlara «Bunlar da neden gelmişler ki buraya» diyerek sataşılıyor. Solculuğun ne sanıldığı, ortada: Onama ve tatmin mekanizması!.. Bunun sorumlusu kimdir? Sanat üretimini açıklamak için konuşan, açıklıyormuş gibi *görünen* ama konuları hakkında konuşmamakta ustalıklı, kavramlarının, sözlerinin hesabını tutmayan bizim içimizdeki kurnaz felsefecilere bakalım.

Örneğin Çalışlar'a göre: (Maddeci - gerçekçi eleştiri) «Aydınlatıcı, olumlayıcı ya da olumsuzlayıcı yönde yapıcı, eğitici ve bilinçlendirici, *alımlayıcı kitlenin tavır almasına yol açıcı* bir işlevsellik gösterir.»[12] (ab ç) Öyleyse, örneğin *Sabah* ve *Hürriyet* gazetelerindeki film eleştirmenlerini maddeci - gerçekçi eleştirmen sayacağız!

Kapitalist, kârını arttırabilmek için üretimin bazı minör süreçlerinden çekilir. Örneğin fabrikasını büyütmek için kapitalistin, maaşlı bir duvarcısı olması gerekmez, bu işi taşaron bir firmaya yaptırmak daha ucuza gelir. Eğer kapitalist, müzik veya sinema gibi sanatsal bir alana yatırım yapmışsa bundan elde edeceği kârı *şansa* bırakamaz. Kapitalist bunun için (taşaron firma türü) *müzik otoriteleri* gibi, sesi kulağa oldukça hakkaniyetli (ve *«nesnel»*) gelen ve kendisinden bağımsızmış gibi görünen (oysa üretim sürecinin bir parçasıdırlar) şahsiyetlere gereksinme duyar. Bunların gerçekten belli bir otoritesi vardır ve «şu film iyidir» dediklerinde o film gerçekten minimum bir kâr oranını garantilemiş olur. Yani kapitalist üretim sürecinin parçası olan eleştirmenlik, «Alımlayıcı kitlenin tavır almasına yol açıcı bir işlevsellik gösterir». Bilmem bu eleştirinin kapitalizmin eleştirme anlayışı olduğunu söylemeye gerek kaldı mı? Bir izleyici, izlediğinin etkisinden (diyelim ki) üç gün kurtulamaz. İzleyicinin devrimci, izlenenin bir devrim teması olması bir şeyi değiştirir mi? Kendisine ne yapacağı eleştirmen veya film tarafından dikte ettirilmezse bir şey yapamayan bir devrimci düşünebiliyor musunuz?

Benjamin'i dinleyin: «Epik tiyatro, tiyatronun eğlence olma niteliğini tartışma konusu yapar, (...) eleştirmenin ayrıcalıklarını da tehdit eder. (...) Kitle, tartışmalar, sorumluluğunu taşıdığı kararlar ve denemelere dayalı tavır alışlarla farklılaşmaya başladığı anda, «izleyici» denen sahte ve aldatıcı topluluk, içerisinde koşulların gerçek durumlarına uygun düşen yeni gruplar oluşacak şekilde ayrışmaya başladığı anda (örgütlenmeye başladığı anda) eleştirmen çifte bir talihsizlikle yüz yüze gelir: «Aracılık» karakteri açığa çıkar ve değersizleşir.» (...) «Theatrokratia» izleyicilerin tepki ve duygulanımlarını ustaca yöneterek kitlelere egemen olmak için tiyatronun kullanılması anlamına gelen bir terimdir ve kendi konumlarını özgürce seçen sorumlu insanların oluşturduğu toplumun tam karşısında yer alır.»[13]

«Başlıcalıkla "güzel" gibisine estetik kategoriler aynı zamanda estetiksel bir değer olup üretici öznenin gerçekliği estetiksel yönden değerlendirişini bizlere verir.» (s. XI)

«Hakikatın bir biçimi vardır; bu biçim hakikatin bir biçimi olduğu için de, yaşamın (yani estetiksel praksisin) bir yansımasıdır.» (s. XIII)

«Günümüzde biricik bilimsel felsefe, bilimsel dünya görüşü ile bilimsel maddeci felsefedir. Çünkü, felsefenin hem bilimsel bir dünya görüşü, hem de bilimsel bilgi olduğunu kabul eder, bilimsel - kuramsal bilginin özgün bir biçimini oluşturur.»[14]

Çalışlar, *Kavramlar Aslanı* değildir demiştim. Yukarıdaki alıntılar bu sözümü belki doğrulamıyor, ama yalanlamıyor da. Çalışlar, *Kavram Pazarcısı*'dır. Gür sesiyle reklam yapıyor. Bilim, maddeci, dünya görüşü, felsefe, hakikat, sanat, bilgi, kuram, vb. sözcüklerin başka meslekten birinin böylesine içiçe geçirebileceğini sanmıyorum. Bunu, patlıcan mı, karpuz mu sattığı ayırdedilemeyen balta girmemiş bir ses ancak başarabilir.

Artık alıntı yapmayacağım.

Çalışlar'ın sanatın tüketim süreci için alımlama kelimesini kullandığı bilinir. Oysa okuma pratiği, bir soru sorma, araştırma, üretme pratiğidir. Okur, sanat eserinin kurguladığı dünyaya girer, sağa sola bakar, çekmeceleri karıştırır, dolabı açar, vazoyu düşürür - kırar... Yani sanatsal üretim sürecine katılmış olur. Okumak, eğlenmek değil eylemektir. Genelgeçer okumaya (fazladan bir çaba gerektirmeksizin erişilebilen, ayakta tedavi veya hamburger / kola türünde *«hizmet veren»*), çabuk ve kolay tüketime yönelik *şey* sanat olamaz. Arabesk budur. Bu, popülizmdir. Bu, okuru sürece sokmadığından dolayı okuru ağlatsa da güldürse de, istediğini yaptırsa da eylemesini öğretemez. Kendisine *verilmesini* bekleyen okur olur.[15] Okurun vazoyu kırma olasılığını göze almak zorunluluktur. Brecht, oyuncularından rollerini yaşamalarını, yaşar gibi yapmalarını değil, rol yaptıklarını *bir an bile* akıllarından çıkarmamalarını istedi. Seyirciyi hep belli bir uzaklıkta tanımladı. Seyircinin kendisini seyretmesinin, kendisini sorgulamasının, kendisini (onaylamasının ve) eleştirmesinin tek yoludur bu. Aksi Rocky'dir, Sylvester Stallone'dur, John Travolta'dır. Aksi, insanın üretegeldiği ideoloji pratiklerini üretmeye devam etmesidir.

Eğer estetik bir bilimse (isteyen buna inanabilir), Aziz Çalışlar'ı anlamak da bir bilimdir.

NOTLAR:

1) Horst Redeker. Edebiyat Estetiği. Kuzey Yay., Ankara 1986,

Aziz Çalışlar'ın önsözünden, s. VII

2) Aziz Çalışlar Önsöz, a. g. y. (Bundan sonra, bu önsözden yapacağım alıntıların sayfa numaralarını yanında vereceğim.)

3) Max Horkheimer, Akıl Tutulması, Metis Yay., İstanbul 1986, Orhan Koçak'ın önsözünden, s. 48-49-50.

4) V. I. Lenin, Felsefe Defterleri, İstanbul 1976, s. 304-305' ten

5) Bu yöntemsel ilkenin benimsenmemesinin ucu felsefi idealizmdir. Çalışlar bile Platon' un felsefesinden kendi **işine yarayacak** öğeler (tabii ki bütünsellik adına) çıkartabilir. M. Cevdet Anday da **işine yarayacağını düşünerek** «Güzelliğin Sağlamlığı» adlı makalesinde Platon'un **Biçimler Öğretisini** özetler: ««Güzellik»i değişik nesnelerde görür, tanırız; bu parça parça güzellikler bir evrensel «güzellik» kavramının bireyleridir; onların özü ise güzellik ideasıdır; biz dünyaya gelmeden önce onun bilgisini edinmişizdir.» (Cumhuriyet Gazetesi, 5 Aralık 1986, s. 2). Bilindiği gibi, Aristotales, bu öğretiyi, bizim nesnelerin güzelliğinden, güzellik ideası olduğu için değil, güzel nesneler olduğu için sözaçabildiğimizi söyleyerek yadsır. (Bkz. Aristotales, Poetika, Çev. İ. Tunalı, Remzi Kit., İstanbul 1987).

6) İnsanlar: Sınıfsallığı halk kelimesinden daha iyi gizlediği su götürmeyen bu terimin (toplum kelimesi yerine ve onun karşıtı olarak) başlangıçta, burjuva gençlik içinde bir tür hava atma argosu olarak kullanıldığını sanıyorum. Terim son zamanlarda burjuva sözlüğüne yerleşiyor, yazınında, reklamlarında (insanlar iyi şeylere lâyıktır, vb.) yer alıyor.

7) Aziz Çalışlar, Gerçekçilik Estetiği, De Yay., İstanbul 1986, s. 74

8) Horst Redekar, Edebiyat Estetiği, s. 7. Redeker, «Edebiyat denilince olağan olarak akla hemen kitapların geldiğini» sandığı için onu anlayabiliyorum. Haksızlık etmiş olmak istemem.

9) İKP Genel Sekreteri'nin son demokratik şaklabanlığı anımsansın.

10) Füsun Özbilgen, Cumhuriyet Dergi, ...ve insanlar, 29 Kasım 1987

11) Bu cümlede ifade edilen bilgi değil, olsa olsa bir inanıştır. Birisi çıkıp da 'ben buna inanmıyorum' dediği zaman kimsenin söyleyecek sözü kalmamak durumundadır.

12) Aziz Çalışlar, Gerçekçilik Estetiği, s. 7

13) Walter Benjamin, Brecht'i Anlamak, Metis Yay., İstanbul 1984, s. 34-35

14) Aziz Çalışlar, Gerçekçilik Estetiği, s. 80

15) Okur; bu kelime bile pasifizm içeriyor. Okur yalnızca okur mu?

MADDECİ SANAT KURAMI VE

KAGAN'IN YERİ

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

Edebiyat Dostları'nın 15. sayısında Ersin Ergün imzalı bir mektup yayınlandı. Daha çok benim Edebiyat Dostları'nın 12. sayısında yer alan Kagan'a ilişkin yazım ve maddeci sanat teorisi hakkında ileri sürülen savlar 'eleştiriliyor'. Şunu sevinerek söyleyebilirim ki Sayın Ergün'ün mektubu tüm kişisel sataşmalarına karşın teorik bir çabanın, *bir çalışmanın* ürünü. Seviniyor, saygı duyuyor ve ciddiye alıyorum. Çünkü özellikle son yıllarda görüşlerini bir emek ve bir çalışma sonucu oluşturan aydın o denli azaldı ve tersine çevirdikleri ile yazdıkları arasında hiçbir ayrım bulunmayan 'aydın' tipi de o denli çoğaldı ki, insan, Ergün'ün mektubunu övgüyle karşılamak zorunda kalıyor. 'Zorunda kalmak', Ergün'ün çabasını küçümsemek değil, ülkemiz 'solcu aydınları'nın içinde bulundukları trajik tablo karşısında acı bir teslimiyettir.

Sayın Ergün'ün kişisel sataşmalarını kaale almıyorum. Nedeni açık, Ergün'ün önemli bulduğum teorik itirazları var. Düzeyli bir tartışma metni olabilecek yapıdaki bir çabanın teorik değerine gölge düşürüyor o sözcükler ve aşağılayıcı atıflar. Yoksa bana sataşılmış olmasının Ergün'ün 'ethic değerleri' dışında hiçbir anlamı yok. Kısaca denebilir ki: *«Kuşkusuz, bu tür sözler Marksizmi ilk kez işiten insanlar üzerinde pekâlâ etki yapabilir, ve bunlarla eleştirmen amacına, yani tahrif etmek, hakaret etmek ve 'yenmek' ... amacına kolayca ulaşabilir. Marks hakkında* (ya da tarihbilimi hakkında HÇ.) *herhangi bir bilgisi olan bir kimse bu tür yöntemlerin kesin sahteliğini ve yalancılığını hemen anlayacaktır.»*[1] Bu alıntıyı doğrudan sayın Ergün'e atfen almıyorum buraya, genelde Türk yazınına ya da teorik tartışma ahlâkına çöreklenen ve bu arada sayın Ergün'e de örneklik eden burjuva aymazlığı tavrına yönelik olarak alıyorum. Yoksa Ergün'ün tahrif, hakaret ve 'yenmek' gibi amaçlar taşıdığını sanmıyorum. Doğrusu ya, birbirimizi 'yenmek' gibi bir tavrımız olabileceğini de hiç düşünmüyorum. Bunun en azından *bize* bir yararı yok. *Biz*, yine sanıyorum, aynı hedefi 'yenmek' üzere çabalıyor ve çabalarımız hakkında tartışıyoruz. Böyle bir tartışmada da esas olan birbirimizi anlamak, araştırmak, çalışmak, konumuzu olabildiğince bilimsel ilkeler etrafında temellendirmektir (bilimsellik her zaman tarihsel ve toplumsal işlevlerle yüklüdür). İşte, *bizim* diyebileceğimiz ölçütler, kaygılar, hakaret noktaları bunlardır. Esasen bu kaygıları taşıyan bir teorik metinde de öznel ve sataşmaya matuf nitelemeler, kinayeli sözler, vurgular vb. hemen farkediliyor ve o metnin amacına ulaşmasını engelliyor. Edebiyat Dostları, böyle bir ahlâkı paylaşmadığını en azından Ergün'ün yazısını yayınlamakla gösterdi sanırım.

Tartışacağımız konu, Ergün'ün mektubunda yer alan savlardan kaynaklanıyor. Elbette burada salt 'mektup yanıtlamak' gibi bir amacımız olmadığından, konuyu genelleştirip yansıtma kuramının öncüllerine yönelik bir eleştiriyi sürdüreceğiz. Bu arada Kagan'ın felsefi spekülasyonları ile bir klasik metni sürekli karşılaştırmak zorunda kalacağımızdan, bu yazı biraz alıntı yüklü olacak ama, okur da biliyor ki başka çare (en azından bugünkü tartışma düzeyinde) yok.

Sayın Ergün'ün savlarını özetliyorum:

Sav 1 — Yansıtma kuramında ve Kagan'da 'dünya görüşü' diyalektik maddecidir.

Sav 2 — Diyalektik maddeci olan bu dünya görüşü sanatçının üretimini belirlerse bu idealizm olmaz, tersine:

Sav 3 — Bu dünya görüşünün belirleyiciliğini reddetmek, idealizmdir. Çünkü:

Sav 4 — Bu dünya görüşü Lenin'in belirttiği anlamda 'devrimci teori'dir ve 'devrimci teori olmadan, devrimci pratik olmaz', o halde:

Sav 5 — Yansıtma kuramı ve Kagan formülasyonları maddeci bir sanat kuramıdır.

Ergün'ün mektubunu okuyan herkes yukarıdaki savları net bir biçimde görebilir. Şimdi bu savları tek tek incelemek durumundayız:

İlk savdan başlarsak, kanıtlamak durumunda olduğumuz şey, diyalektik maddeciliğin, tarihsel materyalizmin (tarihbiliminin) sözkonusu olduğu hiçbir bağlamda ve hiçbir yerde 'dünya görüşü' olarak nitelenemeyeceğidir. Ya da tersi, dünya görüşünün, diyalektik maddeci olarak nitelenemeyeceğidir. Burada felsefi bir müdahale sonucu rasyonalize olmuş, meşrulaşmış bir anlamlandırma sözkonusudur. Şimdi bu felsefi meşrulaştırmanın mekanizmasının çözülmesi, diyalektik maddeciliğin, tarihbilimi terminolojisi içinde alıkonularak 'dünya görüşü'nün serbest bırakılması gerekmektedir. İster yansıtma kuramı alsın, isterse *Kagan*. Ancak 'dünya görüşü' diyalektik maddeci olamaz, bu mümkün değildir. Neden? Öncelikle dünya görüşünün *Kagan* tarafından yapılan tanımını inceleyelim: *«Toplumsal yaşamda, her kişide, kendi toplumsal durumunun, yaşam tarzının ve yetişmenin etkisi altında oluşan çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist), felsefi, etik ve estetiksel görüşlerin gelişmesine yolaçar.* Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü, *ya da daha doğrusu*, görüşler sistemi sanatçının dünya görüşünü oluşturur.»[2] Okur şaşırmamalı, *Kagan* 'dünya görüşü'nü yanlış tanımlamıyor. 'Dünya görüşü'nün hemen bütün tanımları benzer özellikleri taşır. Bu tanımda dünya görüşünü niteleyen en temel iki özellikten sözedebiliriz. İlki, dünya görüşü'nün tümüyle kapsayıcı ve genel olduğu, felsefe - siyaset - estetik - etik - din vb. tüm alanları kapsadığıdır. Böylesine global bir teorik çerçevede bilimsel bilginin üretilemeyeceği açık. Ancak bunu daha sonraya bırakarak dünya görüşünün ikinci ve aslî özelliğine geçebiliriz. Dikkatli okur, dünya görüşünün kapsadığı din, etik, estetik, felsefe vb. alanların herbirinin birer ideoloji pratiği olduğunu görecektir. Nedir ideoloji pratiği? Kendisini *tanıyan* 'özne'lerin eylemleridir. Ya da bu eylemlerde somutlanan ve uyulması gereken kuralları vazeden, dogmatik tutarlılıkta, değişmez, kesinlikli ve mutlak tezler manzumesidir. İnsanlar düşündükleri için yapıp etmezler, ideoloji pratikleri içinde ve arasında yeraldıkları için yapıp ederler. Kısaca herbir ideoloji pratiği vazedilmiş emirler ve kurallardır. Eğer o ideoloji pratiğini *tanıyorsanız* (örneğin dine inanıyorsanız, ahlâkî normlarınız varsa, felsefi tutumunuz belirginse, siyasî *inançlarınız* netse) tüm bunların kurallarını tanırsınız ve, ya tek tek ya da tüm kuralları birarada uygular, öylece yapıp edersiniz. O halde dünya görüşü son çözümde bir siyaset önerir. Çünkü her tür yapıp etme son çözümde siyasettir ya da belirli bir siyasetin yeniden üretimidir. İşte dünya görüşünün temel özelliği, onu tanımanızdan kaynaklanan yaptırım gücü ile bir siyaset önermesidir. Ancak bu hiç de işçi sınıfı siyaseti olmayacaktır. Çünkü, ideoloji pratiklerince belirlenmiş bir mekanizmanın, işçi sınıfı lehine bir siyaset üreteceği düşünülemez. Dünya görüşü, içeriği ne olursa olsun her halükârda inanç ve değerlere (aksiyolojiye) dayalı bir siyaset önerir. Oysa tarihbiliminin, ken-

disine 'inananlara' ve 'müritlere' gereksinimi yoktur. Çünkü tarihbilimi ne ideoloji temelinde, ne inanç ve ne de değerler temelinde işler. O, bir bilimdir, tek bilimsel tarih anlayışıdır. Ona yönelik 'diyalektik maddeci dünya görüşü' ya da 'marksist dünya görüşü' gibi adlandırmalar, burjuva felsefî jargonunun ve idealist felsefî muhasaranın bir tezahürüdür. Bu konuda Lenin şöyle diyor: «*Şimdi —kapitalin çıkışından beri— tarihin materyalist anlayışı artık bir hipotez değil, bilimsel olarak tanıtlanmış bir önermedir. Ve bir toplum biçimlenişinin —toplum biçimlenişi, dikkat edin, bir ülkenin ya da halkın hatta sınıfın vb. yaşam biçimi değil— gelişmesinin ve işleyişinin bilimsel bir açıklamasını vermek için girişilen bir çaba ile «ilgili gerçeklere» materyalizmin getirdiği kadar düzen getirebilecek, yani onun gibi belli bir biçimlenişin kesin bir bilimsel açıklamasını yaparken onu canlı bir görünüm olarak sunabilecek olan bir başka çaba ile karşılaşıncaya kadar — o zamana kadar, materyalist tarih anlayışı, toplumsal bilimle eş anlama gelecektir. Materyalizm Bay Mihayilovsky'nin düşündüğü gibi 'esas olarak bilimsel bir tarih anlayışı' değil, tek bilimsel tarih anlayışıdır.*»[3]

Sanırım şimdiye dek sürekli olarak 'tarihbilimi' adlandırmasını kullanmamın nedeni anlaşılır durumdadır. Bu alıntıda Lenin, tarihbilimini tanımlarken ısrarla 'bir toplum biçimlenişi'nden ve 'belli bir biçimleniş'den sözetmektedir. Bu, (Sayın Ergün'ün kulakları çınlasın) 'somut durumun somut tahlili' tezinin zımnî ifadesidir ve tarihbiliminin onsuzolmaz koşuludur. Şimdi bir Kagan'ın 'dünya görüşü' tanımına bakalım ve dünya görüşünü, diyalektik maddecilik ile (her nasılsa) bağdaştıranları düşünelim, bir de Lenin'in hem yukardaki tanımına bakalım hem de şu sözlerine kulak verelim: «*Hiçbir marksist, Marks'ın teorisine evrensel olarak zorunlu bir felsefî tarih şeması olarak (...) bakmamıştır.*»[4] Oysa, yansıtma kuramcıları ve Kagan 'maddeci sanat teorileri' sürekli olarak genel geçer, global ve dünya görüşü gibi bir alan üzerine 'inşa' ediyorlar. Alabildiğine genel bir çerçeve sunuyorlar. Öylesine genel ki sanat pratiği dediğimiz alan (somut durum) artık yokoluyor. Bakın Kagan 'estetik bilimi'ni hangi alanlarla ilişkilendiriyor: «*Estetik sadece güzel'in felsefesi olarak değil (...) toplumda sanatsal kültürün bilimi olarak da karşımıza çıkmaktadır.*»[5] «Estetik bilimi, felsefî bir karakter taşır.»[6] «*Bilimsel maddeci estetik, aynı zamanda, hem bilim alanına, hem ideoloji alanına girer*»[7] Şimdi bu, felsefe, bilim, ideoloji vb. alanların hepsini kucaklayan spekülasyona mı diyalektik maddeci kuram (devrimci teori) denecek, yoksa tarihbilimine mi? «*Görmüyor musunuz, Kapital yalnızca "bir" dönemi ele alıyor, oysa o, bay Mihayilovsky* (konumuz bağlamında Kagan HÇ.) *bütün dönemleri* (bütün teorik kıtaları HÇ.) *kucaklamayı, hem de bunların hiçbirinden sözetmeyecek bir biçimde kucaklamayı istiyor. Kuşkusuz, bu amaca ulaşmanın —yani bunlardan hiçbirini gerçekten ele almadan bütün dönemleri kucaklamanın— yalnızca bir yolu vardır, o da 'parlak' ve boş basmakalıp sözler etmektir.*»[8]

Kagan gerçekten de boş ve basmakalıp sözler etmektedir. Estetik denen felsefî alanın öylesine yoğun bir baskısı ve kuşatması altındadır ki, Platon'un, Kant'ın, Hegel'in haklı bulunduğu birçok bölüm olduğu halde, maddeci sanat kuramı bağlamında sahip çıkılması, üzerine gidip çözümlenmesi gereken tek somut alanı (sanatın tarihsel somut durumunu) Kagan elinin tersiyle itmekte ve şöyle demektedir; «(...) *estetiği ilgilendiren şey, sanatın her tarihsel somut durumu değildir; sanatta dengeleşmiş - olan'ın kendine özgü bir yansısı, özünden değişmez - olan, doğası gereği insan faaliyetinin özel bir biçimi olan şeydir estetiği daha çok ilgilendiren.*»[9] Yani estetiği ilgilendiren şey, 'özünden değişmez olan doğası gereği insan faaliyetinin bir biçimi' imiş. Hangi aklıbaşında marksist kalkar da, insan faaliyetinin herhangi bir biçimi 'özünden değişmez bir doğa' olarak niteler ve sonra da ona 'diyalektik maddeci' der? Diyalektik maddeciliğin esası 'değişim' değil midir? Eğer öyleyse 'özünden değişmez olan' bir 'değişim'i anlamak olası mı? Bu tür idealist kavramlarla tarihbilimini zenginleştirdiğini düşünenlere Lenin'in bir yanıtı var. Ancak konumuzu da aydınlatabilmesi için alıntıya arada bir giriyor ve belirtiyorum: «*...Toplum nedir, ilerleme nedir,* (sanat nedir HÇ.) *diye sorarak işe başlamak, sondan başlamak demektir. Eğer bir tek toplumsal biçimlenişi* (sanatın tarihsel somut durumunu HÇ.) *özel olarak incelemediyseniz, eğer bu kavramı bile yerleştiremediyseniz, eğer gerçeklere ilişkin ciddi bir araştırmaya, herhangi bir türden toplumsal ilişkilerin* (sanat pratiğinin HÇ.) *nesnel bir tahliline bile yaklaşamadıysanız, genel olarak toplum ve ilerleme* (genel olarak sanat HÇ.) *anlayışını nereden elde edeceksiniz? Bu, her bilimin, onunla başladığı metafiziğin en açık belirtisidir. İnsanlar gerçekleri incelemeye nasıl girişeceklerini bilmedikleri sürece, daima, önsel, genel, teoriler icat etmişlerdir... Burada saçma olan yöntemin kendisidir. Özel olarak ruhsal süreçleri açıklamadan ruh hakkında* (sanat pratiğini açıklamadan sanat hakkında HÇ.) *tartışamazsınız. Burada, ilerleme tam da ruhun niteliği* (sanatın niteliği HÇ.) *üzerine genel teoriler ve felsefî sözlerden vazgeçilmesinden ve özel ruhsal süreçlere* (sanat pratiğine HÇ.) *ilişkin gerçeklerin incelenmesinin bilimsel bir temele oturtulabilmesinden ibarettir.*»[10] Bu alıntıyı olduğu gibi, tüm yansıtmacıların bilgilerine ve ilgilerine sunuyorum.

'Dünya Görüşü'nün ilk özelliğinin genel ve teorik olmak, olduğunu, bunun da felsefî bir çaba olduğunu, tarihbilimsel bilgi üretim tarzı ile bir ilişkisinin bulunmadığını yukarıda Lenin'e dayanarak açmaya çalıştık. Şimdi de ikinci özelliğini, yani siyaset vazetmesini (oysa tarihbilimi siyaset vazetmez, ilgili olduğu pratik içinde yapar) sözkonusu edeceğiz. Bu, doğallıkla, Sayın Ergün'ün ikinci savı ile ilişkilidir ve 'bir bilinçlilik biçiminin sanat pratiğini belirlemesi idealizmdir' şeklinde önceki yazıda özetlediğim ve örneklerini verdiğim savın yeniden temellendirilmesi olacaktır.

Kagan'ın estetik formülasyonlarında kullandığı merkezi kategori 'ideal olan' kavramıdır. Öncelikle bu kavramın *Kagan* teorisi içindeki işlevini inceleyecek, ne tür bir önem taşıdığını görecek, daha sonra anlamını —tanımını— arayacağız. Birkaç alıntı, *Kagan*'dan; «*(...) çıkarsız manevî yaşantı, nesnenin seyredilmesi yoluyla değil, nesnenin ideal olanla ilişkisinin kurulması yoluyla edinilir. İşte, gerçek olan ile ideal olan arasındaki bu ilişkidir ki, estetik olan'ın sırrını bize açacak en son halkayı kendinde barındırır.*»[11] 'Çıkarsız manevî yaşantı' türünden Kant'cı tezleri ne yazık ki, bu yazı bağlamında inceleyemiyoruz. Ancak bir başka yazıda inceleyeceğimizi söyleyebilirim. Şimdi yukardaki alıntıda 'ideal olan'ın, 'gerçek olan'la bir ilişkiye girdiğini ve bu ilişkinin de 'estetik olan'ın sırrını eleverdiğini görüyoruz. Tüm kavramların anlamlarını incelemeden - sorgulamadan geçiyorum ve bu aşamada sadece, 'ideal olan' dolayımı olmaz ise, estetik olanın sırrının keşfedilemeyeceğinin belirtildiğini söylüyorum. Bir başka alıntı: «*Kendisini kuşatan nesnel dünyayla insanların hergünkü alışverişleri içerisinde kurdukları, gerçeklik ile ideal arasındaki bu karşılıklı ilişki, gerçekliğin estetiksel özümlemesine temellik eder. Gerçek bir nesnenin dolayımsız, duyusal algısı ile ideal arasında belirli bir ilişki kurulmasıyla birlikte böyle bir şey ortaya çıkmış olur.*»[12] İnsanlar her gün gerçeklik ile ideal arasında ilişki kuruyorlar ve bu ilişki gerçekliğin estetiksel özümlenmesine temel oluyor. İdeal'in son derece belirleyici bir rolü olduğu açık. Çünkü sadece gerçek nesnelerle lişkiye girmiyor aynı zamanda 'bir nesnenin dolayımsız duyusal algısı' ile de ilişkiye giriyor. Bu 'dolayımsız duyusal algı'nın hiçbir maddî anlamı olmadığını belirtmemiz, bu anlamsız süreçte idealin yerine getirdiği işlevi küçültmüyor.. «*(...) kişinin değer yönlendirmedeki estetiksel doğrultusunu inceleyecek olursak şu sonuca varırız ki, burada toplumsal belirlemenin aracısı doğrudan doğruya ideal'dir.*»[13]

Artık 'ideal'in işlevi net olarak belirtildi. Burada 'ideal'e yüklenen dolayım anlamı belirleyicidir. Kişinin ya da sanatçının toplumsal belirlenimi doğrudan doğruya 'ideal' dolayımı ile gerçekleşmektedir. Yani 'ideal' dolayımı olmaz ise, toplumsal belirlenim gerçekleşmeyecektir. O halde kişilerin toplumsal varlığını belirleyen hadise burada açıkça 'ideal' dolayımına bağlıdır. Eğer 'ideal' somut ve maddî bir anlam taşıyor ise bu ifade tarihbilimi ile bağdaştırılabilir, ancak tersine soyut ve genel (bilince ait - manevî) bir anlam taşıyorsa, tarihbilimi ile çelişir. Çünkü tarihbiliminde bilinç ya da bilinçlilik biçimleri değil, tersine bilinci belirleyen toplumsal varoluştur. Şimdi Kagan'da toplumsal belirleme 'ideal' dolayımına bağlanınca bize düşen bu dolayım odağının anlamını aramaktır. Kagan'ı izliyoruz; «*İdeal, insanın genel manevî faaliyeti olarak ideal olan'ın bir varoluş biçimidir. İdeal, insan bilincinin kendine özgü bir mekanizması olup, öbür mekanizmalarıyla da karşılıklı bir bağıntı içindedir; tasarım gücü, düşünce, coşku, istem vs. gibi şeylere uzantılı olmakla birlikte, kendine özgü işlevleri ve kendine özgü yapısı vardır.*»[14] Bu tanım tümüyle keyfî, öznel bir kurgudur. Felsefî bir spekülasyondur. Hiçbir bilimsel değeri olmadığı gibi, maddeci bilgi üretimine de yol açmamaktadır. 'İnsanın genel manevî faaliyeti' nedir? Nasıl açıklanabilir? İdeal, deniyor, ideal olanın bir varoluş biçimidir. İyi de, 'ideal olan' kavramının bir anlamı yok ki! Somut ve maddî bir tanımı, tarihbilimsel terminoloji içinde bir yeri gösterilebilir mi? Bu totolojidir, aynı şeyin kendi kendisiyle tanımlanmasıdır. 'Şıracının şahidi bozacı'da olduğu gibi ideal'i, ideal olan'la tanımlarsanız, bunu ciddiye almak olanaksızdır. «*Bir ideal, olması istenen şeyin bir görünümü'ü, olması gerekenin bir model'i, düşlenen şeyin canlı bir imgesi'dir, bunun için genel geçerdir, her insanın bilincinde yaşar.*»[15] Yansıtmacıların Kagan'ı neden sahiplendikleri şimdi anlaşılmaktadır. Çünkü Kagan onlara, sosyalist toplum ya da sınıfsız toplum gibi bir ideal toplum dü-

şünü kendi pratiklerinde yansıtmaları gerektiğini öğütlüyor. Olması istenen şey, ya da olması gereken şey, sosyalist toplum ise ve bu ideal ise, sanatçı da gerçeklik ile bu ideal dolayımı ile ilişki kuruyor ise, ortaya çıkan ürün toplumcu gerçekçi olacaktır. Çünkü, ideal tanımı, bir 'model' sunuyor.

Toplumcu gerçekçilerin neden sanatı bir 'modellendirme' olarak gördükleri de artık anlaşılır durumdadır. Bütün bunlar anlaşılır olarak kabul edilse bile yine de geriye önemli sorular kalıyor. Örneğin 'arzu', 'istek', 'istem', 'düşlenen' temelinde işleyen böyle bir sürecin, bir mekanizmanın; 'toplumsal ilişkiler', 'üretim ilişkileri', 'üretim tarz ve araçları', 'üretim biçimi' gibi süreç ve ilişkiler temelinde işleyen tarihbilimsel kuram ile ne gibi bir bağı olabilir ve bu bağ nasıl kurulabilir? Sınıf mücadelesi pratiği ile bu istem ve inanç temelli 'kurgulama' nasıl olup da aynı pratikte yer alabilir? Hiçbir ilişki ve bağ kurulamaz ve hiçbir şekilde aynı pratikte paylaşılamaz. Çünkü böyle öznel teorik bir kurguya dayalı kuram maddi sanat pratiğini belirleyince, ortaya çıkan ürünlerin de, sanat ürünü olup olmadığı hakkında karar verme yetkisi bu ideal olan düşe ait oluyor. Toplumsal ve tarihsel gereksinimler değil ideal olanın gereksinimleri yönlendiriyor sanatsal üretimi. İşte Kagan: *«İdeal, aynı zamanda, dünyada insanı kuşatan ve insanın pratik toplumsal çıkarları çevresi içerisinde bir değer ölçütü olarak da görev görür. Varolmayan ama varolması istenen ile varolan'ın değerlendirme ölçütü haline gelir. Gerçek - olan'la ideal arasında ilişki kurularak, bunun ideal'e hesabı yapılır; söz gelişi, gerçek - olan, ideale uyuyor mu, uymuyor mu? İdealin gerçekleşmesini öngörüyor mu yoksa engelliyor mu? İdeal için elverişli mi, değil mi?»*[16] Burada okur, çok açık biçimde, 'ideal olan' kavramının gelecek bir topluma ait tasarımlar ile, olması istenen ile, olması gereken ile, düşlenen ile belirlenmiş bir içerik yüklü olduğunu görmektedir. Bu yine çok açık olarak spekülatif bir bilinçlilik biçimidir. Spekülatif olduğu içindir ki, gelecek topluma ya da herhangi bir şeye ait bir kural ya da emir vazetmektedir. İdeolojik bir pratik olduğu içindir ki, kurallar koymakta ve ideale göre tüm sanat pratiği hakkında yargılar vermektedir. Bu bir maddi pratik olarak sanat pratiğinin, herhangi bir bilinçlilik biçimi olarak spekülatif bir bilinçlilik biçimi tarafından belirlenmesi değil midir? Son çözümde de bilincin hayatı belirlemesi hadisesi değil midir? Evet! Ve bu metafizik bir tavır, idealist bir pratik değil midir? Yine, evet! Lenin'i izleyelim: *«Marks, toplumsal hareketi, yalnızca insan iradesinden, bilinçinden ve niyetinden bağımsız almakla kalmayıp, tersine insanların iradesini, bilincini ve niyetlerini belirleyen yasaların yönettiği bir doğal tarih süreci olarak ele alır. (Sadece insan bilinçli 'amaçlar' edindiği ve belli ideallerce yönlendirildiği için, toplumsal evrimi doğal tarihin evriminden ayıran öznelci bayların bilgisine sunulur.) Eğer, bilinçli unsur, uygarlık tarihinde böylesine ikincil bir rol oynuyorsa, o zaman açıktır ki, konusu uygarlık olan bir eleştirinin kendisine temel olarak alacağı en son şey, bilincin herhangi bir biçimi ya da herhangi bir sonucudur.»*[17] Burada yineliyorum: 'bilincin herhangi bir biçimi' ya da sonucunun sanatsal üretimi ya da sanat pratiğinin herhangi bir sürecini belirlemesi idealizmdir. Ergün'ün üçüncü savının da artık Lenin tarafından yanıtlandığını düşünüyorum. Bu bilincin herhangi bir biçimi ister yansıtma kuramı olsun, ister Kagan formülasyonu ya da 'dünya görüşü' nitelemesine takılmış herhangi bir maddeci ad olsun, farketmiyor. Lenin devam ediyor: *«Bu demektir ki, fikir değil, ancak dışsal, nesnel görüngüler onun çıkış noktası olabilir.»*[18] Yani bir bilinçlilik biçimi, bir fikir, 'ideal olan' 'manevi olan', 'ideal olana uygunluk' gibi boş ve anlamsız sözler değil, maddeci sanat kuramının hareket noktası, maddi sanat pratiği ve sanatın üretim sürecidir. Bir bilinçlilik biciminin, bu, toplumsal düşünceler de olsa, pratiği belirlediğini ileri sürenlere son bir yanıt, yine Lenin'den: *«Toplumsal düşüncelerin gerçekten de toplumsal gelişmeyi belirlemeyip, kendilerinin bu gelişme tarafından belirlenip belirlenmediği vb. hakkında sözetmeyen bir adamı nasıl değerlendireceğiz, diye sorabiliriz. İnsan, bu durumu yalnızca bir anlayış eksikliğine yorabilir mi?»*[19]

Hayır. Sadece bir anlayış eksikliği olarak yorumlanamaz. Kagan bir idealisttir. Ancak bir süre daha Kagan'dan beslenenleri anlayış eksikliği ile değerlendirebiliriz. Bu süre de, öğrenme süresi ile sınırlıdır.

Ergün'ün savlarından dördüncüsü, yazı boyunca defalarca yanıtlandı kanısındayım. Şimdi son sav, yani Yansıtma Kuramı maddeci bir sanat kuramıdır, kısaca ona değinelim. Eleştiri bilimsel bilgi üretimidir. Maddeci sanat kuramı ancak kendi ideolojik geçmişine yönelik bir eleştiri süreci üzerine inşa edilebilir. *Kapital*, kendi ideolojik geçmişi olan klasik ekonomi politiğin bir eleştirisi değil midir? Diğer bilimler de gerek felsefeden ve gerekse dinden kurtulup bağımsızlıklarını kazanırken, kendi ideolojik geçmişleri olan bu felsefe ve din

LÂL BİR KIZÇOCUĞU

'aşka kabil dil mi yok şehr içre yâ dilber mi yok
mest yok mecliste bilmem mey mi yok sâgar mi yok'
şeyhülislâm yahya

yağmur mu küme bulutların gizemi
yoksa gelen serçe adımlarıyla sevgili mi

ilkyaz bahçelerinin terleri tomur tomur
tomurcuklarını goncalarını aralayıp gelen

tomurcuklarında çatlayıp dökülen günlerimize
bir mendil gölgelik bir damla su getiren

yağmur sonrasının kurşûnî sessizliği gözleri
çınlayıp yine ilk kaynağına dönen
çıngıraklarla şehrin çinko duvarları arasında
can çekişen bu ses-ölen
umarsız çocuksu tiz tel tel

belki bir şair
kendini taşıyamayan kendinde
böyle bağrış çağrış
firuze karanlıklarında
takılıp kaldığı sözcüklerin

bir türlü kuramadığı tümce

böyle bir baştan bir başa kent
böyle çınlayan sessizlik
uzayıp giden - pürüzsüz
güzelliği atlas dokuması günlerin
suskunluğu - durallığı

insanlar
ve onların küçük nakış aralarında gizli öfke
o korkunç kıyametleri

belki bir dilenci
balkonlarından güneşli güzel evlerin
atılan hayat kırıntılarını şaraba yatıran - kendini
ekşimiş şıra kokuları ve alkol esansına
ve yığılıp kalan tortusu
her allahın gecesi bir başka avluda
yığılıp kalan bir öksürük
ve titreyen tenin çok uzak
bilinmeyen bir semtinde öksüz
sıcacık ümit istek ve yalnız
güneşli güzel balkonlardaki mendebur - hayat

belki aşk
günlerin atlasına düşen yangın
harf harf geceler
ve tortusu
büyüsüne düşülen sözcüklerin
ve titreyen teninin çok uzak
bilinmeyen bir semtinde her şiirin
titreyen teni şehrin
sıcacık ümitli istekli ve yalnız
güneşli güzel bahçelerinde gözlerinin - senfonim

yağmur lâl bir kızçocuğu
fısıldamıyor artık toprağa
gül depremi günlerin unutulması bu
uzayan sonsuzluğunda karartmalı günlerin
kuruyan teniyle çekip gitmesi
geride çinkoya düşmüş bir kan lekesi - şehir

orta çizgisi olmak ikizkenar bir suskunun - belki ölüm

İBRAHİM BAŞTUĞ

ikilisine karşı eleştirel bir mücadele sonucu kurulmamışlar mıdır? Maddeci sanat kuramı neden kendi ideolojik geçmişi olan, 'estetik' denen felsefi disipline karşı bir mücadele yürütmüyor, onu eleştirmiyor da, Kagan'ın yaptığı gibi bu idealist felsefi geleneğin dilini ve tezlerini maddeci bir sanat teorisi olarak ikame ediyor ve öyle sunuyor. Bu mantığı anlamak kolay değildir. Kısaca, maddeci sanat kuramı, kendi ideolojik geçmişi olan estetiğin ve onun temel ekolü olan yansıtma kuramının eleştirisi üzerine yükselecektir. Oysa yansıtma kuramı böyle bir olanağa sahip değildir. O, kendisi maddeci bağlamda *bilgi üretme* olanaklarından kökensel olarak, yapısal olarak yoksundur. O, bilgi üretemez, o, inanç üretir, ideoloji üretir. Bakın, Kagan bunu özetliyor: «(...) *toplumcu gerçekçilik, yaşama karşı eleştirel bir ilintiye dayanmaz* (yani eleştirel değildir HÇ.); *yeni yaşamın yapısı ile sanatçılarda oluşan yeni bilincin ilkeleri* (yani 'ideal olan' tasarımı), *estetiksel eleştirinin; estetiksel olumlamanın altında yer almasını öngörür.* (Burada, ideal olan, ya da olması gerekenin olumlanması, varolanın eleştirisini önceliyor ve onun yerine ikame ediliyor HÇ.) *İşte bunun için toplumcu gerçekçilik, yaşamdaki gerçek estetiksel çelişmeleri güzel - olan ile yüce - olan'ın herşeyin üstesinden gelebilecek gücünü, kötülüğe, adiliğe ve mızraklı burjuvaziye karşı savaşta kazanacağı zaferin* tarihsel zorunluluğunu *vermeye çalışır.*»[20] Bu, gerçekten bir komedi ve biz bugün oturmuş hâlâ bu komedinin tarihbilimsel olduğunu savunanları aydınlatmaya uğraşıyoruz. O halde toplumcu gerçekçiler bilimsel bilgi üretimi yerine, şu, 'güzel - olan ile yüce - olan'ın herşeyin üstesinden gelecek gücü'ne güvenerek sanat teorisi hakkında laf ettikleri sürece, eleştiriyi, varolan karşısında bir yakınmaya dönüştüreceklerdir. Bir bilgi üretimi olması gereken eleştiri, toplumcu gerçekçilerin elinde, olması gereken ideale uymayan gerçeklik karşısında duygusal bir tepkiye, uğradıkları haksızlıkların bir edebiyatına dönüşecek ve 'mızraklı burjuvaziyi' mutlaka yeneceklerine olan inanca temellik edecektir. Çünkü ideale uygun olanın olumlanması birinci problem olarak konuyor toplumcu gerçekçilerin önüne. Toplumcu gerçekçi bir sanatçının ilk görevi, ideal olanı olumlamak ve gerçekliğe, (sınıf mücadelesine ve toplumsal gerçekliğe) bu ideal açısından bakmaktır. O, bu ideale göre yargı verecektir. Yoksa sanatın üretiliş tarzında ne türden mülkiyet ilişkileri, ne türden ideoloji pratikleri, ne türden gelenek sınırları bulunduğu vb. sorunlar onu ilgilendirmeyecektir. O sadece umudu körükleyecek, zaferin zorunluluğunu vurgulayacak, sömürüyü lanetleyecektir. Bu anlayış artık tarihin çöplüğüne atılmalıdır. Kendileri tarafından atılmalıdır. Lenin'i izliyoruz: «*Daha önceki sosyalistler, görüşlerini kanıtlamak için, mevcut rejim altında yığınların ezilmesini göstermek, her insanın kendi ürettiğini alacağı bir sistemin üstünlüğünü göstermek, bu ideal sistemin «insan doğası» ile, akılcı ve ahlâki bir yaşam kavramı ile vb. uyum içinde olduğunu göstermek yeter sanıyorlardı. Marks böyle bir sosyalizmle yetinmeyi olanaksız buldu. Mevcut sistemi tanımlamak, onu yargılamak ve mahkûm etmekle kendini sınırlamadı... farklılıklar gösteren bu mevcut sistemi ortak bir temele - işleyiş ve gelişme yasalarını nesnel bir tahlilden geçirdiği kapitalist toplumsal biçimlenmeye indirerek, onun bilimsel bir açıklamasını verdi.*»[21]

O halde sonuç olarak denebilir ki, sanata, etkisi ve işlevi açısından bakarak başlamak, metayı fiyatı ile açıklamaya benzer. Meta dolaşım ilişkileri içindeki görünümleri düzeyinde incelenemez. Marks meta düzenini, üretim ilişkileri düzeyinde inceleyerek, belli bir toplumsal biçimlenmeyi çözümledi. Sanat da, etkisi ve işlevi açısından yani sonuçları açısından değil (dolaşım ilişkileri içindeki tezahürleri açısından değil) üretiliş mekanizması, üretim süreci içinde incelenmelidir. Ancak bu durumda belli bir sanatsal biçimin çözümlenmesi yapılabilir. Sanat pratiği dediğimiz olay, mutlaka *belirli bir sanatsal biçimdir.* Bu biçimin çözümlenmesi, bilimsel bir çalışmadır ve bu nedenle belirli bir siyaset önermez, kendisi siyasidir. Belirli reçeteler önermez ve vazetmez, çünkü kendisi mücadelenin bir parçasıdır. Herhangi bir düzeyin, siyasetin, ideolojinin emrinde değildir, kendisi, özgün bir toplumsal ilişki biçimi, kendisi bir varoluş tarzıdır ve kendisi bir mücadele biçimidir.

Toplumcu gerçekçiler, «çanın çaldığını duyuyorlar ama sesin nereden geldiğini söyleyemiyorlar».

NOTLAR:

1) Lenin V. İ., **Halkın Dostları Kimlerdir,** Sol Yay., Ankara, 1976, s. 35
2) Kagan, M., **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat,** Altın Kitaplar, İst. 1982, s. 353
3) Lenin V. İ., **op. cit.** s. 18
4) ibid., s. 75
5) Kagan M., **op. cit.**, s. 7
6) **ibid.**, s. 21
7) ibid, s. 28
8) Lenin V. İ., **op. cit.**, s. 26
9) Kagan M., **op. cit.**, s. 249
10) Lenin V. İ., **op cit.**, s. 19
11) Kagan M., **op. cit.**, s. 80
12) ibid., s. 83
13) ibid., s. 91
14) ibid., s. 81
16) ibid., s. 83
17) Lenin V. İ., **op. cit.**, s. 45
18) ibid., s. 47
19) Kagan M., **op. cit.**, s. 109
20) Lenin V. İ., **op. cit.**, s. 35

CAMLARI, BÜTÜN CAMLARI...

KEMAL DURMAZ

Asım Bezirci, Varlık Dergisi'nin Temmuz sayısında, Mayıs ayında «Veroçka...» başlığıyla yazdığım yazıda yaptığım bir yorumun yanlış olduğunu gösterdi.

Nazım Hikmet'in 1948'de yazarak Kemal Tahir'e gönderdiği bir şiir üzerinde sonradan yapılan değişikliği Nazım'ın kendisinin yaptığını düşünmediğimi belirtmiştim; çünkü, bunun aksini gösteren somut bir belgeye ulaşamadığımı, varsa, bunun açıklanması gerektiğini yazmıştım. Asım Bezirci, bu bilgiye ulaşmak için, kendi derlediği *Tüm Eserler VII*'nin 441-442 nci sayfalarındaki açıklamaların dikkatlice okunmasının yeteceğini ve bu açıklamaları benim dikkatli okumadığımı belirtmekte.

Asım Bezirci'nin, derlediği kitapta kaynak olarak kullandığı ve bu bilginin bir kanıtı olarak gösterdiği Ekber Babayef'in kitabı Nazım'ın ölümünden dört yıl sonra yayınlanmıştır. Bu, tabii ki, sözkonusu değişikliği Babayef'in yaptığını göstermiyor; yalnız, Asım Bezirci'nin yapmadığını gösteriyor. 1960'da (Nazım Hikmet'in ölümünden önce) Giovanni Crino editörlüğünde yayınlanan, İtalyanca *Nazım Hikmet Poesie* adlı kitapta ise, sözkonusu şiirin hangi versiyonunun bulunduğu, Asım Bezirci'nin hazırladığı *VII*'nci ciltte belirtilmiyor. *VII*'ncı ciltte gösterilen kaynakların tümü, yine, Nazım'ın ölümünden sonra yayınlanan kitaplardır. Kısaca, dikkatlice okunması önerilen *VII*'nci ciltteki açıklamalarda, bu şiiri Nazım'ın değiştirdiğini gösteren pozitif bir kanıt bulunmamaktadır.

Ancak, bununla birlikte, bu konuda en inandırıcı belge, Asım Bezirci'nin bu son yazısında andığı, Nazım Hikmet'in 1954'de Sofya'da yayınlanan *Seçilmiş Şiirler* adlı kitap gibi gözüküyor. Bu kitabı ise, belirttiğine göre, Asım Bezirci sonradan görebilmiş. Bu bilginin, Asım Bezirci'nin derlediği kitapta bulunmaması ya da benim bir şekilde ona ulaşamamış olmam belki küçük bir talihsizlik olarak düşünülebilir. Ancak, bunun neden o denli önemli olmadığına az ilerde değineceğim. Evet, böylece sonuç olarak Asım Bezirci, bu değişikliği Nazım Hikmet'in kendisinin yaptığı konusunda yeterince ikna edici bir açıklama getirdi.

Ancak bu açıklama, «Veroçka...» adlı yazımdaki sorunsal çerçevesinde getirdiğim tez açısından haklı olduğumu bir kez daha görmemin bana verdiği samimi sıkıntı ve öfkenin, Asım Bezirci'nin deyimiyle, bir «pot kırmamın» verdiği üzüntüyü şiddetle bastırmasına neden oldu.

Yazımda, ısrarlı bir şekilde sorunun bu olmadığını, bu olayın yalnızca, belirli bir konuyu tartışmaya başlarken alınmış «rastgele» bir örnek olduğunu belirtmiştim. Asım Bezirci bunu, yani asıl sorunsalı hiç anlamış görünmek istemiyor ve bu yazıyı yalnızca *kendisine* yönelik bir «sataşma» olarak değerlendiriyor. Yaptığı açıklama ise, örneğimi pekiştiriyor. Sözkonusu değişikliği Nazım'ın yapmamış olduğu tezi doğru olmuş olsaydı «davranış»ımın temeli belki güçsüz kalacaktı; ancak ortaya çıkartılan yeni bilgi, iddia edildiği gibi temellerin çürütülmesini değil, tersine güçlenmesini sağlamaktadır. Değerlendirmeye alınan bir örnekle ilgili enformasyon araştırmasının yeterince titizlikle yapılmamasından kaynaklanan bir boşluk, yazının tezini olumsuzlayan değil, tersine, onu güçlendiren bir bilgiyle dolduruluyor: Sözkonusu değişikliği, şiiri yazdıktan yıllar sonra Nazım Hikmet'in kendisi yapmıştır. Kuşkusuz, «*bunun tüm sorumluluğunu, tüm sonuçlarını üstlenerek...*»

Ancak, yine altını çizerek söylüyorum: Sorun bu değil!...

Başka bir kıyıdan yaklaşarak, kısaca yeniden anlatmayı deneyeceğim.

Asım Bezirci'nin yazısının bir talihsizlik örneği olduğunu düşünüyorum. Bu talihsizliği yaratan nedenlerin başında gelen, inanılmaz derecedeki düşük bir algılama ve ifade düzeyine burada değinmeyi tümüyle gereksiz görerek bir kalemde geçiyorum. Daha ilk satırlarını okumaya başlarken, onun adına duymaya başladığım utanca da hiç değinmek istemiyorum. Böyle bir tartışmanın entellektüel üretime bir katkısı olacağına inanmıyorum.

Sözkonusu değişikliği Nazım Hikmet'in kendisinin yapmış olduğu olgusu üzerine neler düşündüğüme kısaca değinmek istiyorum. Nazım bu şiiri 1948 yılı ortalarında yazdı. Cezaevinden çıktıktan kısa bir süre sonra, 1951'de Türkiye'den ayrıldı. Şiir değiştirilmiş haliyle —bugünkü bilgilerimize göre— ilk kez 1954'de Sofya'da yayınlanan *Seçilmiş Şiirler*'de yer aldı. Bu yıllar, TKP'nin darbe yediği ve dağıldığı; o günlerde partinin yurt dışı sorumlusu olan İsmail Bilen'in, Türkiye'de Reşat Fuat, vb.'nin yeniden toparlanma niyetlerini dikkate almayarak, Moskova'da bir grup insanla birlikte 'parti burada' diyerek örgütlenmeye çalıştığı; Zeki Baştımar'ın da

Türkiye'yi bırakıp Moskova'daki bu gruba katıldığı ve bu arada Reşat Fuat ve arkadaşlarının dışlandığı; Nazım Hikmet' in, Moskova'ya gelip bu insanlarla doğrudan politik ilişkiye girdiği yıllardır. Nazım, yıllar önce yazdığı bu şiiri neden değiştirerek 1954 yılında yeni yayınlanacak olan bir kitabına koyma gereğini duysun? Bu bir sorudur. Nazım'ın, o günlerin politik olayları çerçevesinde kendi sanatçı kimliğiyle, politikayla ve politikacılarla girdiği ilişkilerin boyutları ve *bütün* anlamları neydi?

Evet, Nazım Hikmet'in bu ve buna benzer «davranışları olağandır» gerçekten, «övülecek ya da yerilecek bir yanı yoktur.» Ancak bu ve bu gibi olgulara bakışım, benim «dar açılı, fraksiyoncu siyasal gözlüklerime» değil, bu olayların dar açılı, fraksiyoncu siyasal olaylar olmasına dayanmaktadır. Değiştirme, «bir siyasal grubun (...) yararına sonradan» yapılmıştır. Asım Bezirci'nin açıklamasından sonra şu anda, bu değişikliği Nazım'ın kendisinin yapmasıyla, Asım Bezirci'nin ya da herhangi başka birisinin yapması arasında niteliksel bir fark olmadığını ve tartışmanın politik bir tartışma boyutuna geçtiğini düşünüyorum. Bu politik boyutu tartışmanın yeri ise bu derginin sayfaları değil. Kuşkusuz, Nazım Hikmet çok büyük bir zenginliğimizdir; ancak onun politik etkinliği, dönemin TKP'nin politik etkinliğiyle belirlenmekte ve sınırlanmaktadır.

Sanat üretimi boyutuna gelince: Nazım'ın sanatsal etkinliğinin de, TKP'nin kültürel ve ideolojik birikiminin, entelektüel donanımının ulusallığı tarafından belirlendiğini ve sınırlandığını düşünüyorum. Nazım Hikmet'in şiiri, yeni bir ulusal dilin, yeni bir ulusal tezin —buna Cumhuriyet dili ya da Kemalist dil de diyebilirim— oluşturulma sürecinde İkinci Yeni ile birlikte anılması gereken bir devrimdir. Bu ise, dönemin TKP kültürel çerçevesine, ideolojik pratiğine denk düşmektedir. Kuşkusuz, etkinliğin ulusal bir kültür çerçevesinde bulunması, o etkinliğin evrensel olamaması anlamına da gelmez. Shakespeare'in ya da Chaucer'ın evrensel olmadığını kimse söyleyemez. Nazım'ın da öyle! Dolayısıyla, «ulusal ve evrensel değerde çok boyutlu bir şairin *sanatsal eylemlerine* dar açılı, fraksiyoncu bir siyasal gözlükle» (abç) değil, maddi bir üretim süreci olarak sanatın üretilme sürecinin kurallarıyla bakmaya çalışıyorum. Bir sanat ürününü ya da bir sanatçıyı düşünürken, onun politik politikayla olan ilişkisi, pek çok başka ilişki gibi, kaçınılmaz olarak değerlendirmeye katılmak durumundadır. Tarihsel dinamiği içerisinde bakıldığında şu görülmektedir: Nazım Hikmet'in yapıtı, *kendi* döneminin devrimci bir tavrının ifadesidir.

Yeni bir algılama düzeyi, yeni bir bilinçlilik ve yeni bir etkinlik düzeyidir. Her yeni bilimsel gelişme, insanın önünde yeni bir sezgi alanı açar. Bu alan, bütünüyle maddidir. Bugün yapmaya çalıştığım, Nazım Hikmet'i ya da bir başkasını «harcamaya» kalkışmak bir yana, tarihime, tarihimdeki insanlara bugün içinden, bugünün bilincinden bakmaktır. Yeni bir bilinçle baktıkça bazı olguların ayrımına yeni varabiliyorum. Nazım'ı geçmişte, geçmiş onbeş yıllık deneyim içerisinde gereğince tanıyamamış olduğumu kabul ediyorum. Bugün aynı yerlere baktığımda ise, benim için yeni olan şeyler bulabiliyorum. Bu, yılların bize kazandırdığı yepyeni bir birikimin sonucudur. Gerçekten de Nazım'ın «övülecek ya da yerilecek bir yanı yoktur.» Bugüne dek önüme sürülüp duranın ötesinde, kendi tarihimi açığa çıkartmaya çalışıyorum. Uzun süredir, Nazım Hikmet'i sahiplenmek için kemalistlerin büyük çabalar içerisinde olmaları ve Nazım'ı, onların önümüze sürüp durmaya başlamaları, belki de, beni, kendimi sorgulamaya iten nedenlerin başında geliyor.

Tekrar yazıyorum: Asım Bezirci'nin anlamak istemediği sorun, maddi bir üretim süreci olarak sanatsal etkinliğin ve bu etkinliğin bir öznesi olan sanatçının politik politikayla ve politikacıya olan ilişkisi üzerinedir!

Bu sorun aynı zamanda tarihsel bir araştırmanın konusudur. Bu araştırmanın çatısı altında Abdülhak Hamit'ten, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan, Ahmet Haşim'den, Necip Fazıl'dan, Nazım Hikmet'ten düşünmeye başlamayacaksak, nereden başlayacağız? Bu çerçevede şu görüşü olduğu gibi ve daha da şiddetle yineliyorum: «Nazım Hikmet, 1978 yılında (—ve 1988 yılında da!—), oturup Laz İsmail'e bir şiir döşenmezdi. O hâlâ onun dostu ve yoldaşı olurdu belki, ama asla yapmazdı böyle bir şeyi!... Yaşasaydı ve yapsaydı, Nazım olmazdı ve Asım Bezirci' den daha önemli bir iş yapmamış olduğu kabul edilirdi...»

Evet, Nazım bu şiiri yaşarken değiştirmiştir; ancak 1950' lerin başında!... Bu nokta önemlidir. Nazım bu değişikliği on yıl sonra, ölümünden hemen önce de yapabilirdi. Ama yetmişlerde ya da seksenlerde değil...

Son on yılın devrimci pratiği bizi, Nazım Hikmet'in devrimci pratiğinin çok çok ötelerine sıçratmıştır. Asım Bezirci'nin, «keskin devrimcilik» gibi ne anlama geldiği anlaşılmayan, teoride hiçbir yeri bulunmayan bir sözcük tamlamasıyla anlatmaya çalıştığı şey, sanırım. bu yeni pratiğin bir ifadesidir. Bu yeni pratiğin, onun içerisinde neyin arandığı bilinemediği için kapsamlı olarak algılanamadığı anlaşılıyor. Neyin arandığının bilinmesi bir bilinçlilik sorunudur, entelektüel bir çaba gerektirir. Ersin Ergün'ün belirttiği gibi, Türkiye'de 80'li yıllarda insanlar, «iyiler-kötüler, düşmanlar-dostlar, devrimciler-hainler, vs. türünden (...) karşıtların ak-kara olarak uç noktalarda» şekillendiği ikilemler yaşadı. Sözkonusu bu 80'li yıllarda 'keskin devrimcilik' denilerek horlanmaya çalışılan şey nedir? Faşizmin, insan aklının sınırlarını aşan vahşi şiddetine karşı, insan aklının sınırlarını aşan bir direnme gücüyle durmak mı?

Fiziksel, kaba şiddete karşı direnenlerin, çok daha yoğun ve usta bir şekilde örgütlenen, tekelci kapitalizmin entelektüel şiddetine karşı da direnebilmeleri gerekiyor.

Direnmek adına ellerini, gözlerini veren, direnmek adına üzerine benzin döküp kendisini yakan, direnmek adına ölüm orucunda kendi varlığından vazgeçen insanların yaşadığı bir ülkede en büyük devrimciliğin örneği olarak Nazım Hikmet'in gösterilmesi bende önce, bunun çocukça bir saflık olduğu duygusunu uyandırıyor. Arkasından, bütün bunları, bütün bu yılları düşündükçe, bu safdillik duygusu yerini giderek bir öfkeye bırakıyor. Türkiye'de hâlâ 1940'ların, 1950'lerin «devrimcilik ruhu»nu yaşayanlar var ve bunlar en büyük devrimciliği hâlâ Nazım Hikmet'in devrimciliği olarak anlıyorlar. Böyle bir devrimcilik, bugünün Türkiye' sinde artık devrimcilik filan değildir. Abdullah Meral'in, Fatih Öktülmüş'ün, Erdal Eren'in, Muammer Ender'in, Ayşe Hülya' nın, Ersin Ergün'ün, Ahmet Yıldızın ve daha binlercesinin yaşadığı bir Türkiye'de bu beylerin artık şapkalarını alıp kenara çekilmeleri gerekiyor.

Nazım Hikmet'in, bugün beni götürebileceği hiçbir yer kalmamıştır. Ne politik olarak, ne de sanatsal olarak...

Evet, tarihimin önemli bir zenginliğidir, beslendiğim bir ırmaktır, tarihimin bir büyük sanatçısı ve devrimcisidir. Ancak, «en büyük» filan değildir!...

Hepsi bu kadar.

Bu, Nazım Hikmet'i harcamak değil, onu yolumun üzerinden kaldırmak ve içime gömmektir.

Yalçın Küçük meselesine gelince... Son on yıl içerisinde Türk Solu içinde bir tür paranoid şizofreni salgını olduğunu düşünüyorum. Bir yandaki son derece sağlıklı bir devrimci gelişmenin öte yanında, bu devrimci gelişmeye ayak uyduramayanlar genel olarak bu hastalıktan muzdarip durumdalar. Ürktükleri ya da kavrayamadıkları her gelişmeyi «*yalçınküçükçülük*» olarak adlandırıvermeleri, bir şizofrenin, üst kattakiler biraz fazla ses çıkartınca, «bunu bana karşı özellikle yapıyorlar,» şeklindeki ürküntüsünü anımsatıyor bana. *Yalçınküçükçülük* paranoyası, soldaki entelektüel yetersizliğin, kendine güvensizliğin son yıllardaki tezahürüdür. Kaba şiddete karşı direnerek ayakta kalmayı başarabilenler, entelektüel eksikliklerini ve güvensizliklerini giderdikçe bu tür rahatsızlıkları kolaylıkla aşabileceklerdir. Ancak bu entelektüel zenginleşme, bu paranoyayı politik anlamda da iyileştirmeyi gerektirmektedir. Bir süre sonra Türk Solu'ndan geriye, yalnızca *yalçınküçükçülük* ve buna benzer paranoyaları aşanların kaldığını görmek beni hiç şaşırtmayacaktır.

Şu sıralarda binlercesi gibi Yalçın Küçük de hesap vermekle meşguldür. Hesap vermek bir «iş»tir. Ben, «iş» yapanları severim. Küçük'ün cezaevine konduğunu işittiğinde, «yanlış yere koymuşlar, onu tımarhaneye koymalıydılar» diyebilen bir eski «solcu»nun yaşadığı bir Türkiye burası... Ayrım çizgilerimizi, sınırlarımızı nereden çizeceğiz? Çizeceğimiz sınırlar içinde hem bunları söyleyebilen bir zavallıya, hem de hesap verenlere yer bulabilir miyiz? Sizi nereye koyacağız Asım Bey?...

Evet, camcı dükkânınıza, şu çirkeflik ortamına baltalarımızla daldık, dalacağız!...

Ürkmekte haklısınız!...

«MECBURİ» İKİ TASHİH!

15. Sayıda *Düalizm, Mitoloji veya Sanaterapi* başlıklı yazımda «Psikanaliz katartik bir yöntemdir» ifadesini kullandığımı uyarılınca farkettim. Bir dalgınlık eseri olarak «*psikoterapi katartik bir yöntemdir*» şeklinde yazmışım. Uyarısı için Ahmet Telli'ye teşekkür ediyorum.

Ayrıca dizgide «tarih iki kez yinelenir; birincisinde *strateji*, ikincisinde *komedi* olarak» biçiminde çıkan, Marx' tan alıntı bir cümlede *strateji* yerine *trajedi* sözcüğü gelecekti.

Düzeltiyor, özür diliyorum.

GÜRSEL KORAT

«KARANFİLSİZ» Üzerine

ADALET ÇUTSAY

1987 yılı Akademi Kitabevi öykü birincilik ödülünü «Karanfilsiz» adlı kitabıyla *Hakan Şenocak*, «Üçlü Kavşak» kitabıyla Ahmet Yıldız *kazandılar*, yani birinciliği paylaştılar. Ahmet Yıldız'ın Üçlü Kavşak'ı üzerine bu sayıda bir değerlendirme yazısı yeralıyor. Ben de Hakan Şenocak'ın öyküleri üzerine düşündüklerimi yazarken zaman zaman Ahmet Yıldız'a değinmek ihtiyacı duyacağımı sanıyorum. İki farklı üslup, iki farklı yaklaşım ve iki farklı dünya olarak bu iki kitabı birlikte düşünmenin anlamlı ve ilginç olacağını düşünüyorum. Kesinlikle sıradan bir «karşılaştırma» değil yapmak istediğim, yalnızca aynı ödülü paylaşmış iki kitabı birarada görmek, iki kitaba birarada bakmak güzel olabilir diyorum.

Yeniden bu sevimsiz «ödül» sözü geçmişken, ödüller konusunda birkaç şey söylemek istediğimi belirtmeliyim. Ama önce kitabı tartışmak istiyorum.

Türkiye'de öykü, neredeyse şiiri «beceremeyenlerin» ya da roman yazmanın kendisi için «erken» olduğunu düşünenlerin atladıkları ve kolayca «hikâye etme» şanslarının olduğunu sanalnların doldurdukları bir «yer» olduğundan, uzun süre ciddi bir biçimde kısır kaldı. Bugün de birkaç ismin dışında, yeninin peşinde pek koşulmayan, genel çerçevesiyle tıkanık bir alan olmayı sürdürdüğünü söylemek pek yanlış olmasa gerek. Buradan örneğin Türkiye'de romanın çok iyi durumda olduğu sonucu hiçbir biçimde çıkmıyor. Tam tersine o da tartışılması gereken bir sorun olarak ortada duruyor.

«Karanfilsiz» ve «Üçlü Kavşak»ın aldıkları ödülden tamamen bağımsız olarak bu «yer»e doğmuş önemli birer «ilk kitap» olduklarını düşündüğümü söyleyerek başlayabilirim.

Osman, Ahmet Yıldız için «Tanrıları anlatıyor» diye yazdı. Kesinlikle öyle. Şenocak, sıradan insanı anlatıyor.

Sıradan insanı anlatmak, Türk hikayeciliğinin temel izleklerinden biri. Bunun bugün de şu ya da bu biçimde sürdürüldüğü kanısındayım. Sıradan insan ortalamanın biraz üzerinde gözleri, ortalamanın biraz üzerinde kulağı olan herkese —tabii yazmaya da niyeti olan herkese— hikâye malzemesi oluyor. Düşünsenize sıradan insanın kendisi bile her türlü bir araya gelişte yine sıradan insana ilişkin genellikle acıklı, ender olarak gülünç hikâyecikler aktarır. Bitmez tükenmez bir malzeme kaynağı.

Reşat Nuri Güntekin, bir isim olarak incelenmeyi bekliyor olmasına rağmen geçerken değinmek istiyorum, küçük insanın gündelik hayatından en çarpıcı «hikâyeleri» çıkarmak konusunda en verimli, en başarılı yazarlardan biridir. Öykü ve romanlarına hepimizde bir biçimde varolan, bir yerlerde, örneğin otobüste duyulmuş, teyzemizin kızının arkadaşının başından geçmiş, sohbeti tatlı birinden dinlenmiş, gazetede okunmuş farkında bile olmadan taşıdığımız «hikâyeler» yedirir. Gündelik, küçük hayatlara ilişkin hikâyecikleri edebiyat haline getirmeyi ustalıkla gerçekleştiren Reşat Nuri bu konuda tartışmasız en önemli birkaç isimden biridir. Bu en önemli birkaç isimden bir diğeri de zaten öykü denilince otomatik olarak ilk akla gelen Sait Faik'tir.

Sıradan insanı yazmakta bugünlere taşan bu «itiyad,» belki de yukarıda değindiğim gibi zaten neredeyse kendiliğinden varolan bir malzemeyi kolayca edebiyata «çevirebilme» yanılgısından geliyor. Kolay kavranabilir, kolay anlaşılabilir bir dünyayı, kolay yakalanabilir bir duyarlığı, kolay çözümlenebilir bir insanı, aynı kolaylıkla anlatmak mümkün olmuyor. Anlatmak mümkün bile olsa, aynı kolaylıkla bunu edebiyat yapmak hiç mümkün olmuyor. Bütün bu malzemenin edebiyat olabilmesi, bu dünyanın, bu insanın, bu yakıcı ilişkilerin yeni bir dille zorlanıp, metne ve metnin realitesine «dahliyle» mümkün. Eğer bu dil kurulamazsa metnin başarısından söz etmek zaten imkânsızlaşıyor.

Bir adım daha atıldığında, kurdukları dünya ve zorladıkları dilde sağladıkları başarıya rağmen Reşat Nuri ve Sait Faik'ten *bile* Kerime Nadir ya da Muazzez Tahsin Berkand düzeyine düşülüveriyorsa burada sorgulanması gerekli ciddi bir problem var demektir.

Hakan Şenocak'ın kitabına aldığı sekiz öyküde elde ettiği başarının nedeni de bir dili kurmuş olmasında yatıyor.

Her şeyden önce, Şenocak, masal dilinden aldığı imge ve simge yüklü bir tekniği, fantezinin zenginliğini hiç de ödünç almış izlenimi vermeden başarıyla dönüştürüp, kullanıyor. Masal diliyle realiteyi sorgulayıp sunuyor. Halkın, sınıfsallığı tamamen törpülenmiş «kimseler»den oluşan küçük insanların masallarını anlatıyor. Şenocak, «gözlem yaptığı» kesimin ya da kesimlerin ve buralardan seçtiği küçük insanın sınıfsallığını özellikle törpülemek gibi bir amaç içinde değil, bunun farkındayım, ama Şenocak'ta öylesine açık seçik bir «politikasızlık» var ki, dilindeki tüm yetkinliğe ve titizliğe rağmen tüm öykülerine ince ince bir «hümanizm» kokusunun karışması, sızması kaçınılmaz oluyor. Sınıfsallık olmadığı için hümanizm bulaşıyor ya da tam tersi hümanizm bulaştığı için sınıfsal olamıyor.

Burada Ahmet Yıldız örneğinde olduğu gibi doğrudan politikanın öyküye girmesinden söz etmiyorum. Ya da çoğunlukla yapıldığı gibi edebî metni politik tercihlerin açıklandığı bir yer olarak görmekten de söz etmiyorum. En genel anlatımıyla hayata bakma biçimi ve hayat karşısında seçilen duruş biçimi burada sorunum.

Açmaya çalışacağım. Türkçe'yi adeta bir matematik denklem zenginliğinde kullanan Hakan Şenocak, matematiğin zenginliği kadar şiirin olanaklarını da öykülerinde kullanıyor. Tekrarlara dayalı, imge yüklü, ritmik ve müzikli cümlelerle kurmak istediği fantastik dünya ile ilişkimizi sağlıyor. Kesinlikle uzun uzun düşünülüp, etkisi hesaplanarak seçilmiş olduğu belli sözcükler, imgeler ve göndermelerle okuyucuyu şaşırtan, asıl önemlisi biraz utandıran bir üslup deniyor. Utandırmak ve biraz üzmek. Neden?

Bu, o insan ya da insanlar için ya da durumlar için hiçbir şey yapamamanın üzüntüsünü okuyucuda yaratıyor: «Allah kahretsin, nasıl da düşünemedim!» utancını yaşatıyor. Bu, sözünü ettiğim durum, politikasızlığa ve sınıfsal bakamamaya da tekabül ediyor. Şenocak, kendisiyle ve metne seçilmiş kişilerle hesaplaşmaya çağırırken tam da bu utandırma noktasından hümanizmi sürüklüyor öykülerine.

Buradan yürümeye devam etmek istiyorum. Hakan Şenocak'ın öykülerinde, kurmaya çalıştığı ve gerçekten başarılı olduğu fantastik dilin kendi içinde rahatça eritebildiği «göndermeler» çok önemli bir yer tutuyor. Adeta biz de bu göndermeler yoluyla hesaplaşmamızı yapıyoruz. Özellikle işte bu göndermeler Şenocak'ın «derdini» anlamamıza yardımcı oluyor. Göndermeler tamamiyle gerçekleşmesini istediği bir insan tipine, aynı anda okuyucusunadır. Bu «insan» tüm öykülerde izlenebileceği gibi duygulu, duyarlı, insanı seven, coşkulu, hayata bağlı, çocuk yanlarını unutmamış, sağduyulu, sevgi dolu, insani özelliklere sahip —ne demek olduğu belli olmasa da son derece yaygın olması nedeniyle kullandım— ama başkaldırmayı da bilen bir bireye seslenmektedir.

Öykülerine aldığı kişilerin bu özellikleri tam olarak taşımadıkları ama mutlaka taşımaları gerektiğinden hareketle Şenocak tavır alıyor. Aynı anda okuyucunun da bu değerlere sahip olmasını istiyor. İnsan ol, kötülüğe karşı savaş, duyarlı ol, sevgi dolu ol vs. Bu birey, hedeflenen birey kesinlikle sınıfsal bakabilen birey değildir, daha açık bir ifadeyle sosyalist «birey» değildir. Bu hümanist insanın bir özetidir, hümanist insanın profilidir. Dolayısıyla sıradan insandır. Yine dolayısıyla sıradan insana sıradanlık sosyalist insana hümanistlik önermektir. Şenocak'ın bunu bile isteyerek yapmadığını sandığımı yukarıda da söyledim. Ancak bu politikasızlık yani hayata sınıfsal ve politik bakma zenginliğini yakalayamamış olmak onu tam da bu noktada sıkıştırıyor ya da Hakan Şenocak'ın bütün edebi dil başarısına rağmen, yumuşak karnını bu bakışsızlık oluşturuyor diyebilirim. Çünkü artık bugün bu insan bakışı, bir bakış olmaktan çok, bir bakışsızlık oluyor.

Hakan Şenocak'ın kendisini ve bizleri bu bakışsız bakıştan «alması» gerekiyor. Çok açık: Sadece insanı seven, sadece duyarlı, sadece insani değerleri olan «insan»larla «çınarı omuzlamak» mümkün olamıyor. Mutlaka başka bir şeyler gerekiyor. Çünkü artık sadece sevgi duyan, sevgi dolu insanlar sevgi bile üretemiyorlar, hastalık ve maraz üretiyorlar.

Belki burada küçük bir ilişki kurma denemesi yazılabilir: Ahmet Yıldız dilindeki özensizlikler, aksamalar bir yana tanrıları anlatıyor. Hakan Şenocak ise küçük insanın dünyasına tanrıların dilini sokmaya, onların diliyle küçük dünyalara yaklaşmaya çalışıyor. Ancak tanrıları tanımıyor, tanrıların dünyasını tanımıyor, yine de el yordamıyla izini sürüyor. Bulabildiklerini, tanrıların gözünü, kulağını, elini sıradan insanın hayatında birer «sorgu aleti» olarak deniyor.

Burada ilginç bir paradoks ortaya çıkıyor. Türk edebiyatında hiç işlenmemiş bir tipi, bir şiddeti, bir hesaplaşmayı yakalamayı başarabilen Ahmet Yıldız, son derece klasik bir dili yeniden üretirken, klasik öykü izleğinin çok yakınında duruyor. Buna karşılık Hakan Şenocak çok yazılmış küçük insanı kendine malzeme olarak alıp klasik hikâyeye ne kadar yaklaşıyorsa, yakaladığı fantastik ve titiz dil ile geleneksel olandan da o kadar kopmuş görünüyor.

İki başarı, böylesi bir tuhaf paradokstan kuvvet almış görünüyor.

Kopmak dedim. Neden kopuş? Bunu başka bir bağlama taşıyarak yazıyı bitirmek istiyorum. Ödül, özellikle şu son dönemde bana hep bir kopuşu anlatır oldu. Ödül, terkedilmeyi, uzaklaşılmayı bekleyen bir yoldur, kararlılık istiyor.

Bu mekanizmanın tutuculuğu ile edebi tutukluluk birbirini tamamlıyor.

Ne pahasına olursa olsun bir kitap bastırmak! Bu çok mu önemlidir? Kitap çıkarmak, ol-

sa olsa yazılanın paylaşılmak istenmesine karşılık gelir ve burada da ödül gibi bir mekanizmaya gerek yok. Ödül bir satış aracıdır, bir zorlama. Ayrışmayı, yolunu ayırmayı ve ayrı bir pratiğe sıçramayı, kendi varoluş sorunu olarak görmeyen Türkiyeli sanatçı hiç rahatsızlık duymadan bir Orhan Kemal ödülünün sağ dünyaya yakınlık duyan bir yazıcıya verilmesini kabul edebiliyor. Aynı «gürûh», yine hiç rahatsızlık duymadan, artık günümüz ödül pazarının ayrılmaz parçası haline gelmiş bir *Ülkü Ayvaz*'ın ENKA ve TBMM ödülleriyle çektirdiği fotoğraflara alkışlarıyla destek çıkabiliyor.

Başarı önemlidir. Kopuş zordur; başarının zorluğu ve kopuş birbirlerinden pek öyle kolayca ayrılamıyorlar. Şenocak, Yıldız ve diğerleri: İşte kavşak!

Kavşak: Bulaşıklığın sınırı!

«ÜÇLÜ KAVŞAK» Üzerine

OSMAN ÇUTSAY

Ahmet Yıldız, Üçlü Kavşak' ta yer alan *Denizin Kocaman Derin Karnı* adlı hikâyesinde, «*yenilgi ve zafer içiçeydi*» diyor.[1] Bunu biraz değiştirerek kullanabilirim: Yenilgi bir kez fizik, sonra da moral olarak hergün yeniden ve yeniden üretilebilen, dolayısıyla yaşanabilen bir sonuçtu, sonuçtur. Somutluk meraklıları için tekrarlamam gerekebilir, onu da yapıyorum: Beyninize ve kalbinize çizdiğiniz bir dünyayı, daha taslak halinde bile anlatamamış iken, eğer sözünüz kesilmişse, bu her durumda ve mutlaka bir prelüd olarak algılanmalıdır. Yalnız değildir çünkü ve artan ya da azalan oranlarda bir şiddetle kendini sürdürecektir. Nedeni var tabii: Önce çıplak bir şiddet, eğer bükülme yoksa ve yetenekler bütün engellemeleri aşabiliyorsa, aynı sistem içinde fakat bu kez muhalif (dolayısıyla rahatlatıcı) bir «köşede», o şike «ödül şiddeti» yardımıyla katharsis sağlanacaktır. En etkilisidir.

Ahmet Yıldız, 1987 Akademi Kitabevi Öykü Birincilik Ödülü'nü *Hakan Şenocak*'la paylaştı ve aslında bu iki çalışmanın da böyle bir çirkinliğin bütün çerçevesini zorlayan, yırtan edebî birer başarı olduğunu girerken belirtmeliyim. Ahmet Yıldız'ın bu kitabı ve hikâyeleriyle, ödülle ne kadar yaralanmış da olsa, son yıllarda çok az rastlanan bir parıltı, umut parıltısı olduğunu söylemek bir başka saptamayı öne çıkarmama engel değil: Ne yazık, her ödül bir esir almadır ve burada bu esaretin tesiri ürkütüyor.

Hareket... Geniş bir zamana yayıldığında bile özneyi sarsan, aklın sınırlarından taşan bir zorlamayı, *Ahmet Yıldız* hikâyelerinde sıkıştırarak anlatıyor. Bu yol çok cüretli bir deneme olarak dikkat çekiyor. Hareketi, bir başka «kurmaca» kategori olarak da zamanı, sıkıştırarak metne yedirmek, çünkü her zaman bir risktir ve metni çok kolay hırpalar. Metin, bir genelleme olarak realitenin hızın; aynen «yansıtamaz», buradaki «aynen» tabirini vurgulamakla yetinmeyip, şunu da eklemek istiyorum: Edebî metin, ama özellikle edebî metin, burada da şiddetle Ahmet Yıldız'ın hikâyeleri, şu aynen yansıtma, hatta sadece yansıtma da denebilir, meselesinde realitenin acı veren hızını, aslında metinde yeniden ve bir benzemezlikle üretebilmek macerasıdır. Başka yönelimler, ikincil ve realitede asla birebir karşılığı olmayan bir hareketliliği işliyor demektir. Bu da bir tür paralellik arayışının altını çizmeyi gerektirir. Şudur: Realiteden, nesnellikten hareketle, çıkış noktası olarak elbette maddî gerçekliğin kullanılması ile realitenin, edebî metinle bir kurmaca ve benzersizlik olarak ortaya çıkması arasındaki uzaklık, her zaman ölçülemiyor.

Ölçülemeyen bir hızın, metne ısrarla yakıştırılması, Ahmet Yıldız'da bir hareket sarhoşluğu ya da tutkusu bulunduğunu açıklayabiliyor. Bir değersiz vurgu: Yıldız, hikâyelerindeki dünyayı işleyiş biçiminden kalkarak söylenirse, gerçekten de okurunu kendi dünyasına hırsla, bazen de adeta bir hınçla çekebiliyor. Şu: Yazının gizi çözülmüştür. Üçlü Kavşak, kitap olarak bu saptamaya imkân veriyor.

Ancak eğer kendini göstermeseydi, büyük bir eksiklik olarak rahatsız edebilecek bu tür bir giz çözümü, işte sırf bu nedenle de şimdi «değersiz bir vurgu» halini alabilen bu başarı, Yıldız'ın artık aktifine yazılmasa da olur. Çünkü Yıldız, bir başka yerden çok daha verimli tartışmalar üretebilecek metin patikaları izliyor: Hızlandırılmış bir film, mekanik abartı olarak görülmelidir, seyircide daima bir komik duygusu uyandırır. Tedavüldeki, bilinen bütün hareketlilik ve hızların mekanizmalarına mekanik bir abartıyla yüklenildiğinde, kaçınılmaz olarak bu sonuca ulaşılmış olur. Seyirci komik duygusuna esir düşecektir. Ancak tersi, yani tedavüldeki hız bilinenlerini mekanik bir müdahale olmaksızın, ancak bir farklı düzlemde ve yeni değişkenler, yeni sabitlerin eşliğinde üretebilmek hep bir dil meselesini gündemde tutacaktır. Nasıl bir dil olmalı? Realitenin çıplak olanaklarını yakalamak ve işlemek için kullanılan, yararlanılan dil mi, yoksa artık başka bir yaşama alanının kendisine tanıdığı olanaklarla tanımlanan bir başka dil mi? Realite mi yansıtılmalı, yoksa bir iddialı deyişle, «yeni» bir realite mi vazetmeli? Doğru ve güç olan ikincisidir. Objektivitenin böyle bir yolculukta ancak bazı olanakların sağlandığı bir kategori olarak değerlendirilmesi gerekmez mi?

Öyledir. Burada bir sapma sözkonusudur, handikap da denebilir, ancak bundan, hızlandırılmış - sıkıştırılmış bir «farklı» zamanı işleyen edebiyatçı sıfatıyla Yıldız da kaçınamıyor: Dil burada, bu patikada, özel bir pürüzlülük, bilinçli bir pürüzlülük içeriyor. Abartmayalım: Pek az yerde dikkati çekebilen bu pürüzler gerçekten de sapma olarak öne çıkıyorlar ve durmak, durdurulmuş zamanı işlemek gibi her bedel için fatura çıkarılabilecek bir zaaf anından kurtulma, sapma adını da hakediyor. Belki de şu: Yakalanmasını istediği hız ve okurla arasına bir uzaklık koyma tehlikesi, dilde böyle bir politika olarak tezahür ediyor.

Üçlü Kavşak, zaafın, sıkıştırılmış bir zaman ve hıncın yardımıyla yırtılmasını deniyor. Yırtmak, anadilimizde, bir birdenbirelik ve sonuçları kabullenme tevekkülünü de anlam olarak içerir. Kitap ve hikâyelerde de yer yer görülen savrukluk, gerçekten de parmakla sayılabilecek azlıkta, fakat var, bir yetersizlik şeklinde değerlendirilmemek gerekir. Kurmaca da olsa, her hız, kendi kurallarını mutlaka kabul ettiriyor. Yanlış kullanılan bağlaçlar, farklı idiom'lar, uzun konuşmaların sözcük iktisadiyatı açısından tasarruf önlemlerini çağrıştırması... Bütün bunlar, az sayıda olmanın yanında kendi realitesine de hizmet eder nitelikte görülüyor.

Hareket, daha doğrusu sıradan hayatlara sığdırılamayan bir hız ve müdahale hikâyelerde de mutlak haklılık ve mutlak tatmini merkeze alıyor. Her tür durağanlık, birdenbire, üstelik sürekli bir şiddetin eşliğinde nasıl reddedilir? Budur. Sıradan algılamanın, kendisi için korkutucu bulacağı bir tarz, bütün korkutuculuk ve tehlikesini, ancak böyle bir kabulden sonra soyunacaktır. Böyle bir kabulü, bu tür bir kabul anının yalnızca *an*'a sığdırılabilecek bir sözdizimi, dil politikasıyla işlemek mümkündür. «Sarkmalar» hep olur.

Müdahale birey için artık neredeyse mutlaklaşıp, bir saplantı halini almışsa, müdahalenin ve araçlarının bizatihi kendisi bu bireyi mutlak denebilecek bir tatmin coğrafyasının sınırlarına çekecektir. Önemli ölçüde sakat, daha doğrusu genelgeçer kurallara bakılırsa bir sapma halidir. Gerekliliği sakıncalardan kendini kurtarabiliyor. Sakıncalara rağmen bu gereklilik, kitapta, aslına bakılırsa reel hayat içinde de, bireyin kendini bir yere, sağa veya sola ama mutlaka bir yere yerleştirmesini de gerektiriyor. Kitabın ilk hikâyesi Üçlü Kavşak, iyi bir örnek sayılabilir.[2]

Peki ya bir haklılığın gerekçeleri?.. Yıldız, hikâyelerinde, önü ve arkası olmayan bir haklılığı işlemiştir. Tartışmasız, belki de ve daha doğrusu çok uzun tartışma - hesaplaşmalardan sonra kabullenilmiş davranışın, hayata bir müdahale biçiminin, tıpkı tarihsiz bir doğum gibi, ancak bu kez «olduğu gibi» yaşanması ne demektir? Haklılığın bir tarihçe olarak, ayrıca irdelenmesi, açıklanması, edebiyatın mı «işi» oluyor? Yıldız, böyle bir pratiği reddederek kitabını imzalamış, ki doğrudur, edebiyat her tür didaktik sıkıcılığın ötesinde bir şeydir.

Dinginlik bile nefes nefese anlatılıyor.

Dinginlik... Yıldız, kitabında bu ruh halini, insanın kendini uzak tutmasını, özsavunmaya geçmesini gerektiren bir hastalık olarak resmediyor, işliyor, daha farklı bir söyleyişle bu ruh haline açıkça savaş açıyor. Durmak, hatta dinginlik, reel hayatın insanı zorunlu kıldığı pasif bir rolün gereklerini yerine getirmek demektir. Bu, vebadır.

Bu vebanın, Yıldız'ın bütün dil pratiğinin ipucunu, bilhassa bu kitapta, üstüste açığa çıkardığını düşünüyorum.

Veba, ölümdür. Ölüm, kaçınılmaz bir durgunluk, dinginlik hali olarak, yaşamak macerasını, müdahale ve sıradan algılamanın dış mahallelerinin şiddetine uzanmak olarak tanımlanıyor. Yıldız, anlayabildiğim kadarıyla, ölüm fikrini, öldürülme fikri de denebilir, bir işlevsizlik motifiyle birlikte ve ısrarla işleyerek bir reddiye biçiminde kullanıyor. Analogie'dir. Ciddiye alındığı oranda da bir kanıt, müdahale kanıtı, hayatın kanıtıdır.

Analogie'nin kendini zorladığı yer, bir başka düzlem: Öldürülmek, sanki sürekli bir orgazma düşmektir ve tersi de doğrudur: Öldürülmemek, ölümün uzak bir olasılık, vakitsiz ve normal bir terslik olduğu hayat çizgilerinin egemenliğine girmek, bir uçuruma yuvarlanma kompleksi, suçudur: Orgazmsızlık. Kelimeyi deşelemek istemiyorum, ancak Türkçe'nin geniş alanlarında, şu tür bir bakışa ters algılamalar olduğunu biliyorum: Erkeklik, bir şiddet ögesi olarak ve barutun kokusuyla birlikte algılandığında pek bir yanlışlık olduğu söylenemez. Egemen kültür aracı olarak başka ne kullanılabilirdi?

Yıldız, kitabındaki etkisi şa-

şırtıcı hikâyelerinde övgü batakliğından kaçınabiliyor. Övmüyor, yermiyor da. Fakat gerçekten de öyledir ve doğrudur: İnsanın soluk alması, yemesi ve içmesi, bu tür temel ihtiyaç giderme yolları nasıl övülür veya yergiye konu edinilir? Edebî bir metin olarak, hikâyelerin işlediği herşey olağanlığa çıkarılmış davetiyelerle doludur. Birer saplantı olarak işlenen erkeklik ve kadınlar, ölümü, o nihai tatmini hazırlayan birer araçtırlar. Hep bir «*tuzakla karşı karşıya olduğuna bile*» inanan bu hareketsizliğin insanları, kesin hatlarla, keskin hatlarla önümüze çıkan bu insanlar kimlerdir? Hepsi, magaziner ve yeşil - sivil toplumcu çirkinliklerin dışından bakılarak söylenebilir: İç savaş insanları.

«*Tarih karşısında biz neyiz ki?*» Kitaba yanlışlıkla düşülmüş bir soru mu, yoksa bilinçle, sorulmasında gereksizlik ve faydasızlık yatan bir hâlet-i ruhiyenin teyidi mi? İkincisi doğruya daha yakın. Huzur'un bir kavram olarak karşı cepheye itilmesi, her tür sessizliğin de mahkûm edilmesini beraberinde getirmez mi? Ölüm Hoş Geldi hikâyesi, huzur'un, o çürütücü etkisini sevgiye taşımasını işliyor. Aşk, ince bir sıkıntının eşiği ve her tür sevginin batma tehlikesi geçirdiği dar bir göl.

Öyle bir gölde saltanat ölümün ellerindedir.

Önemin, önemsizlikle arasındaki bütün sınırları ihlâl edebildiği bir şaşırtıcılıklar coğrafyasında, sıradan insanlar açısından inanılması olanaksız şaşırtıcı hızdaki şaşırtıcı kararların alındığı ve en küçük detayların bile unutulmadığı bir bütüne hizmet ediyor: Bu tür bir saltanatın varlığı, ölümün varlık koşulları bir iç savaş semptomudur ve bu da şimdi söyleyeceğimin yanında pek bir önem arzetmiyor: Yıldız ve Üçlü Kavşak, iç savaşın insanlarını işlemiyor, *Yıldız* ve *Üçlü Kavşak*'ın bizatihi kendileri birer iç savaştır. İşlenmiyor. Yaşanıyor. Dışarlıklı değil, içeriden. Bu dil bir iç savaştır. Bu insanlar da.

Edebiyatın başka tanımları var mıdır? Bence en iyi bir değinme şu oluyor: Yaşayan bir şeydir, yaşatılan değil; işleyen bir şeydir, işlenen değil.

Tekniği, bir metni şu ya da bu ölçüde ama mutlaka belirleyen ögelerden biri olarak düşündüğüm için olsa gerek, kitapta iki hikâyenin, *Erdal Öz*'ün çok fazla el attığı, bende «edebî lümpenlik» duyguları uyandıran bir teknikle, ikinci tekil şahıs kullanılarak kaleme alınması geçerken değinilebilecek bir küçük itiraz, fakat ondan daha önemlisi şu: Yıldız, artık ne Öz'ün, ne de meselâ *Ahmet Altan*'ın falan karşı cephesini temsil ediyor. Bu kitap, düzlemlerin birbirlerini karşılaştırılmaz kıldığı, mukayesenin olmadığı noktanın ilânıdır. Fakat, paragrafın başına dönebilir ve söyleyebilirim: Eğer teknik, dönüştürülmeksizin de kullanılabilecek bir şeyse, neden elimizi, kolumuzu, asıl önemlisi kalemimizi bağlamasın? Bağlar.

Zaten bağ, özellikle Yıldız' da, tek insanın korkusu olmaktan çok, birarada yaşamayı «tarik» bellemiş insanın rüyasıdır. Ancak Yıldız'ın bu, türlere sığmaz türdeki insanları için, yani kendilerine her türlü acıdan masun bir yalnızlığı, hep birlikte koşulan bir yolu kendi fuleleriyle adımlamayı yakıştıran insanlar için bağ ne demektir? Bir sevgi, diyelim bir kadın?

Yalnızca bir tek hâl ve şartta insanın kendine, kendisi için birşey istemek, meselâ hayatta kalma hakkı, bir talep olarak vurgulanamıyor. Bir fedakârlık olarak görülemiyor, bir olağan akıştır yalnızca ve ayrıcalık, fedakârlık vs., hep bu duruma sonradan takılan isimlerdir. Her şey şimşek hızıyla olur.

Aşk, burada bir kadın, bir bekleme anını propaganda ediyorsa eğer, ateşin içinden çıkıp birden bir soğumayı yüklenmektir ve tehlikedir: «*Bütün bu fırtınalı yaşamın boyunca, ölümle burun burunayken bile korkmadan, bu ilk korkun, bir kadından korkuyorsun.*»[3] Savaşın insanları...

Ahmet Yıldız'ın hikâyelerinde çok fazla göze çarpan birşey var: Şiddetin bütün ögeleri ve araçları, barut veya silah, Üçlü Kavşak insanları için birer erkeklik, dolayısıyla güç ilişkileridir. Ama değil, zira burada bunlar bir tahakküm vasıtası olmaktan ziyade bir kendini aşmanın üzerinde tutma, haklılığın konu edinilmediği bir koşuda hayatın içinde bulunabilme şansını yakalatan birer «fizik payanda»dır. «*Erkekliğin ve gücün simgesi*»[4] yine de neden barutun sindiği köşelerden sızıyor ve gerçekleşmemiş bir çatışmanın yarattığı duygular «*işlevini yerine getirememiş bir erkeğin kahredici ezikliğiyle*»[5] nerelere kadar akabilen bir ırmaktır?

Tehlikeli bir patika daha ve bu betimlemelerle yaratılan havanın her zaman bu kadar iyimser sonuçlar doğuramayacağını işaretle yetinelim.

Peki, ya kadın? Kadın, kitapta bir saplantıdır. Tersi de doğru. Erkeklik de bir saplantı olarak algılanabilir, inatla «erkekçe» bir direncin çizilmesi, daha işin başında yanlış bir direnmeden sözedilmesini mümkün kılıyor. Ama yine de şudur: Üçlü Kavşak insanları son derece etkileyici bir biçimde bu saplantılarıyla, okudukça ve sonrasında, aramızda inatla soluk alıyorlar. Belli bir zamanın, belli bir mekânın, belli bir sınıfın o somut kadınlarını ve bir egemenlik gereci olarak erkek dünyasını işlemek, sanırım, Yıldız'ın bilerek başkalarına bıraktığı boşluklardır. Üçlü Kavşak, bir edebî bağımsızlığa sahip olduğu, bu tehlikeli betimlemelerden açık yakalamak mümkün olamıyor. Savaş bir egemenlik bunalımıdır ve erkek egemenliğinin renkleriyle bezeli.

Üçlü Kavşak insanlarından ayrılırken sormak istediğim birkaç şey var.

«*Bir yazarın yeri toplumun en uç kesimi, en ileri kesimi olmalıydı.*»[6] Buna tümüyle katılıyorum. Ancak anlamakta güçlük çektiğim, anlayınca da üzüldüğüm, o inatla ve yalnız bir kafa tutabilme kararlılığını edebî pratiğinde yol arkadaşı edinmiş Yıldız'ın, sistemin «ödül jungle»ında kendine nasıl bir yer beğenebildiğidir? Uçlardan korkmak kimlere yakışıyor ve sınır çizgileri neden en zor burada, edebiyatta çekilebiliyor?

Ödül insanları ile Üçlü Kavşak insanları barış içinde birarada yaşama gücünü kendilerinde nasıl bulabiliyorlar? Vicdan borçlarını ödeme rahatlığını bu çirkin medyaya neden bu kadar kolay tanımak mümkün oluyor?

Üretim, tüketimsiz anlam taşımaz.

Bu tür tüketim mekânlarının dışında medyalar yaratmak hedeflenmedikçe, *Yıldız*'ın olsun, *Hakan Şenocak*'ın olsun bütün parlaklıklarını zaman başka ve ters yollara ihraç ediyor. Umut ve hüzün en çok böyle bir durumda kendini duyuruyor.

Belki de bizlere bu düşüyor.

Söylemek istediklerim bunlar.

NOTLAR :

1) Ahmet Yıldız, Üçlü Kavşak, Cem Yayınevi, tarihsiz, s. 42
3) a.g.e., s. 32
4) a.g.e., s. 10
5) a.g.e., s. 16
6) a.g.e., s. 49

VASATA ÖVGÜ NAİFLİĞE TEŞVİK

AYŞE DENİZ POYRAZ

Bu yazının konusu, yazdıklarıyla ve özellikle her kitabının ödül almasıyla Türk edebiyatının ciddi sorunlarını temsil eden Feyza Hepçilingirler. Feyza Hepçilingirler, naiflik, sevecenlik, Sait Faik'teki haslığını giderek yitirmiş bir insanseverlik, geçkinleşmiş cumhuriyet çocuğu güleçliği —biraz Nezihe Meriç' vâri—, sevgi âyinine çağırma saplantısı gibi bugün artık bir okur olarak sanırım sadece beni değil, pek çok kişiyi rahatsız eden, son derece eskimiş, vereceği edebî tad ve heyecanlarla da eskimiş bir zihniyetin inatla temsilciliğini yapmasıyla tam bir örnek olay. Feyza Hepçilingirler, yazdığı öykülerle Akademi Kitabevi (Sabah Yolcuları, 1981) ve Sait Faik ödüllerini (Eski Bir Balerin, 1986) kazanmış. Yine bu ikinci kitabıyla aynı adı taşıyan öyküsü için Enka Holding'in ödüllerinden birine de değer görülmüş (1985). Türk dili ve edebiyatı konusunda öğrenim görmüş olan Hepçilingirler, YÖK uygulamalarını tasvip etmediği için 1984'de üniversitedeki görevinden ayrılmış. Bildiğim kadarıyla *Varlık, Yarın, Yeni Düşün*'de yayınlanmış öyküleri.

Hepçilingirler'in elimdeki üç öykü kitabının da arka kapakları imzalı (A.Kadir, Adalet Ağaoğlu) ve anonim referanslarla dolu. Eğer onlar da birer referans sayılabilirse, lâyık görüldüğü ödüllerle ilgili bilgileri de arka kapaklardan aldım. A.Kadir'in dikkatini Hepçilingirler'in anlatışındaki ustalık çekmiş, ele avuca sığmaz dili, ayrıntılı durumları çok başarılı sergilemesi ve bunu çok canlı, çok kıvrak biçimde yapmış olması. A.Kadir'in vardığı netice: «Bu öykücü üzerinde önemle durulmalı!» Adalet Ağaoğlu da Hepçilingirler'in insanlara, olaylara geniş boyutlarla yaklaşabilmesini, yazarken duygularını olduğu kadar aklını da kullanmasını övmüş. Anonim bir referans da yazarın «yerelden evrensele uzanma çabası.» Bu ne olduğu ve nasıl gerçekleşebileceği son derece belirsiz çaba —ancak herhalde mühim bir şey ki herkes bu amacın peşinde— belki vasatın evrenselliğine veya evrensel vasata ulaşma çabası olarak adlandırılabilir. Çünkü Hepçilingirler'in tüm öykülerinde anlatım vasatlığı ve içerik vasatlığı bir arada görülüyor. Ancak bu iki vasatın —ve sadece Hepçilingirler'de değil— örtüşmesi bir raslantı değildir, burada sözkonusu olan bir söylem. Bu söylem Zöhre Ana, Elif Kız diye başlar, gövermek, filize durmak diye sürer, bir şeyler hep burcu burcu kokar, mutlaka toprak bir çanağa yerleştirilmiş kırçiçekleri karşısında insanlar mutlanmaya dururlar, sümüğü akmış köylü bebeleri hep sevimlidir ve mavi gözlü bir zenci çocuk ingilizce dünyanın tüm çocuklarına sevgilerini iletir. Daha genişletmek mümkün, ancak yeterli olduğunu sanıyorum. Bu söylemin bir bütün olarak *olumlu bir sanat* yapma kaygısından doğduğu ortada. Burada olumludan güleçlik ve iyimserlik anlaşılmalı. Oysa hiçbir felsefi gönderme yapmadan ve ileride geniş olarak değinmek üzere, bir okur olarak, bugünün sanatçısının tavrının *olumsuz olması* gerektiğini düşünüyorum. Burada olumsuzluktan kasıt asık suratlılık, bunalım ve

kötümserlik değil; ironi ve tahrik. Ancak doğal olarak yazarın böyle bir tavır takınması statükodan rahatsız olmasıyla mümkün. Hepçilingirler ve onun gibi yazarların, bu rahatsızlığı samimi olarak duyduklarını sanmıyorum.

Peki, Hepçilingirler neyi anlatıyor? Öncelikle küçük insanları ve onların küçük trajedilerini ve tabii küçük sevinçleri ve mutluluklarını. Anlattıkları arasında sevgisiz evliliklerin boğuculuğu, iyi yürekli ve çilekeş temizlikçi kadınlar, gönlü hizmet aşkıyla yanan öğretmenler, piç olduğu için aşağılanan çocukların tattığı acılar, Almanya'nın böldüğü ailelerin dramları, lumpen ve fakat sevimli öğrenciler, sağduyulu, hassas ve bilge, çakı gibi gecekondu gençleri var. Öykücünün temel izleği bu. Tabii bu izleği zenginleştiren konjonktürel ek-izlekler de mevcut: Biraz «latent» bir feminizm, biraz «yaşadığımız o çalkantılı günlere» kıyısından köşesinden değinen «sosyal içerikli» öyküler, bir de bu tür yazarların değişmez 'must'ı, yani burjuvaların boğucu dünyasının eleştirisi —mutsuz sonradan görmeler, kötü kalpli zenginler (pardon, «varsıllar») vs—.

Tüm bunların, toplumun ya da daha daraltarak sadık ve hümanist bir Cumhuriyet gazetesi okurunun sevinçle benimseyeceği duyarlıkları dillendirdiği ortada. Yazdıklarıyla tipler ve yaşayan insanlar değil rahatsız edici prototipler ortaya koyan Hepçilingirler'in öykülerinin mesajı —anafikri de denebilir— bir sevgi âyini çağrısı. Bu sevgi âyini çağrısını gerçekleştirmenin önkoşulu, küçük insanların, yiğit ve duygulu Anadolu insanı dünyasının sevecenlik merceklerinden geçirilerek yazılmasıdır. Her öykü, bu sesi soluğu çıkmayan insanların aslında ne kadar ulvi yaratıklar olduğunu kanıtlamalıdır. Evet, insanımız iyidir, neye göre ve kime karşı iyi olduğuysa aslında pek de o kadar önemli değil. Hareket ve varış noktası, söz ettiğim türden sevgi âyinleri çağrısı olan bir sanatsal girişim, eğer mutlaka bir biçimde adlandırılacaksa popülist gerçekçilik teriminin yerinde olacağını düşünüyorum.

Aslında bu popülist gerçekçilik bile ödül almaya yeterli olabilecekken Hepçilingirler, anlatımıyla da ödüllerini ne kadar hak ettiğini gösteriyor. Öykücünün en çok tıkandığı yerler başkaları adına konuşmaya/yazmaya başladığında ortaya çıkıyor. Yazarın anlatıcı kimliğinden sıyrılıp, anlattıkları adına —anlattıkları gibi değil— konuştuğu bölümler, doğrusu Fakir Baykurt'un, Yaşar Kemal'in, ilenen ve bilge köylü ninelerini aratıyor. Hepçilingirler'in konuşturduğu öykü kişileri arasında *«Varsıl mutsuzluklarını, gerçekleşmemiş küçük dilekleri yaşıyorlardır»* diyen zeytin toplayıcısı kadınlar, *«babaya büyük gereksemem yok»* veya *«dinlence öncesinin boşluğu ve rahatlığı içinde bir hastane»* diyen küçük yoksul çocuklar, *«devinimsiz yatıyordu kaskatı»* diyen muhtemelen yedi-sekiz yaşlarında bir çocuk, düşünürken *«kocamdan hoşnut olmama olasılığının sorumluluğunu taşımaktan kaçıyor»* diye cümleler kuran orta yaşlı kadınlar, mektubunda karısına *«Gün batımlarında çıkıp gelmesen ansızın, bir bulutun ardından dökülen billur ışınlar yelpazelenip, diyelim denize düşerken ve kocaman çeyiz tepsisi gibi bir gümüş ayna gelip denizin göbeğine oturmuşken, görüversem seni»* veya *«sen salınıp gezerken martılar, turnalar, serçeler, buraya yaklaşması olası, olasız tüm kuşlar, sesini iletmeye koşuyor»* diye yazan şair ruhlu erler var. Bu örneklerin sayfalar boyu çoğaltılması mümkün. Yazarın anlatıcı olduğu durumlar da daha parlak değil. *«İşlemce»* (ameliyat), *«ölü benzetmesi»* (taklidi), *«kişisel duyunç»* (deşifre edilemedi), *«yoksunluk artırımı»* (mahrumiyet tazminatı), *«ya o ya sigara kazanacak yengiyi»*, *«alaysı bir dil»* türünden tüm öztürkçecilere göz kırpan sözlerin yanında, *«yoksulca ama temiz, düzenli bir ev»*, *«Tümü elde şişle örülmüş pantolonlar giymişlerdi. Tümününki de ufalmıştı. Allı morlu kazakları da üstüste geçirmişlerdi sırtlarına»* ve devamla *«yakından baksa burunlarında soğuktan kurumuş sümükleri de görebileceğini biliyordu. Gülümsedi. İlk kez hiç tiksinmemişti. İçine bir şeylerin aktığını duydu ılık ılık»* gibi artık bir söylem olarak modası çoktan geçmiş standart duyarlıklar üretmeye çalışmalarıyla naif bile değil, grotesk olan cümlelere sık sık rastlamak mümkün.

Hepçilingirler'in yazdıklarını çağdaş, özgün, yaratıcı, anlatımını ustaca, çabasını gerçek anlamda yerelden evrensele uzanma çabası olarak görmek mümkün değil. Ancak asıl önemli olan her yazdığının ödül alması. Çünkü ödüllendirilen sadece bir kadın yazar değil, bir zihniyet. Bu zihniyet hümanizme toz kondurmamak için her türlü vasatı benimseyen, yine hümanizm kisvesi altında inatla bugünü, bugünün insanını, onun güzelliğini savunan bir zihniyet. Edebi yetersizlikle de bütünlenince iyice gülünç olan. Ancak hâlâ ve hep ödüllendiriliyor. Yalnız bu zihniyetin temel özelliklerinden biri naiflik gibi görünse de naiflerde olması gereken saflığa pek rastlanmıyor. Bu tesbit daha çok ödül verenler ve daha özel olarak Akademi Kitabevi ödülleri için geçerli. Akademi Kitabevi sezebildiğim kadarıyla ödüllerini naifçe değil, konjonktürel olarak dağıtıyor. 1981'de öykü dalında Hepçilingirler'e verilen ödül, 1986' da öykülerinde «arka planda çalkantılı bir dönemi işleme» referansına sahip Gülderen Bilgili'ye, 1987'deyse bu kez ön planda o dönemi anlatan Ahmet Yıldız'a veriliyor.

Bu küçük tesbitten sonra yeniden ve son kez Hepçilingirler'e dönülebilir. Hepçilingirler, her fırsatta gururla bir YÖK-zede olduğunu belirtiyor. Ama yine aynı gururla aldığı Enka Holding ödülünü de kitaplarının arka kapaklarına yazdırabiliyor. Burada da YÖK-zedelik içerdiği gerçeği aşan anlamlarla değerlendiriliyor, ya da bir çelişki söz konusu. Ama belki de «öykümün de en az politika kadar haysiyeti var» ve «o yükselecekse, politikaya hizmetinden ötürü değil, kendi gücüyle yükselmeli» diyen Hepçilingirler haklıdır. Ancak bu durumda okur da iyi öyküler talep etme hakkını kendinde görecektir. Ve yazarların iç çekerek gizli gizli kendilerine fısıldadıkları o gizemli sözü tersine çevirerek yazara seslenecektir: Ben buradayım sevgili yazarım sen neredesin acaba?

Çernobil kazasının en sıcak günlerinde herkes kendi canıyla uğraşırken nükleer santralı susturabilmek için, çıplak reaktörün bulunduğu bölüme girmeyi kendi canları pahasına göze almış yirmi Sovyet teknisyenine ithaftır. Bir kapitalistin hiçbir şekilde akıl erdiremeyeceği yaşam bilincine sahip bu insanlar en çok birkaç yıl içinde yaşamlarını kaybedeceklerini biliyorlardı. Felaket tellalı basının iç sayfalarda birkaç satırda geçiştirdiği haberlere göre biri hemen yaşamını yitirdi, diğerleri ise ya komada yada ölümü bekliyorlar. Bugün Sovyetler Birliği'nde bu insanlar için bir anıt dikilmiştir.

AK VE KARA

Bir günbatımında savurduk onları denize
Açıklardan,
Çok açıklarda.
Prusya mavisine dönüşecekti hava
sonra laciverte.
Meneviş ve leylakın kanayan değirmisinde
gıcırdayarak uzaklaştılar.
Tanrı eliyle konmuş gibi
gözden yitinceye dek kıyılar.
Hiç kimse bir şeye benzetemedi onları
Ne bir tekneye. Ne bir vapura.
Bir karadeniz takasının
morunun karasını
yeşilinin akını
taşıyorlardı yalnız.
Kaç gün bekleyeceğiz onları bu kıyıda
ve onlar kaç gün tuz soluyarak dönecekler?
Yitmeleriyle gözden
bir kez daha duaları reddettik.
Oy, lodos, poyraz. Biz onlarla iyiydik.
Ve çolak balıkçılara özgü türkülerle
selamladık hepsini.
Ayrılışımız/birleşmemiz
böyleydi işte.
Her zamankinden zor
onlar yayılırken leylak-ötesi sulara.
Düşünmek onları şimdi
bir eğilim, umut.
Ve silinen kimliklerimiz.
Ah, hiç olmadı yüreklerimizi katabilseydik yanlarına.
Yakamozların yoldaşlığı onlarla olsun.
Bu biraz da yüreklerimiz demek değil midir
Bir ufuk çizgisi gibi.

Fırtına, onların sırtlarını dayadığı,
bizi ürküten.
onlar şimdi neredeler?
Yosunlar, deniz anaları, gemi enkazları
vuruyor kıyılara.
onlar şimdi neredeler?
Balıkçıl kuşları, martılar ve sahil çocukları
katılıyor aramıza.
birazdan gün ağaracak.

YÜCEL FİLİZLER

«Bir Şaire Mektup»

A. TURGUT



1960 yılı 30 Ağustos'unda yayına giren Ülke adlı haftalık siyasi bir dergide A. Turgut imzası ile Bir Şaire Mektup başlıklı bu yazı-mektup yayımlanmıştı.

Cemal Süreya ve Ece Ayhan çeşitli yazılarında Turgut Uyar'ın A. Turgut imzasını kullandığını yazdılar. Ayrıca Arif Damar da A. Turgut'un Turgut Uyar'a ait bir «müstear ad» olduğu ve mektubun da o dönemin genç bir şair «adayı» olarak Hasan Hüseyin'e hitaben yazıldığı bilgisini verdi.

Aradan geçen 28 yıla rağmen ve Turgut Uyar'ın ince zekâ parıltılarını taşıyan bir tipikliğin, bir zenginleştiriciliğin dışında, bu yazı-mektup şiirimiz açısından «maalesef» hâlâ önemini koruyor.

Sol ve şiir adına «maalesef»...

Sayın bay,

Zaman zaman bana gönderdiğiniz şiirleriniz hakkındaki düşüncelerimi söylüyorum. Başka bazı ozanlara da yararlı olur düşüncesiyle bu özel olması gereken mektubu yayınlayacağız. Bağışlayın.

Adlarını bildirdiğiniz şiirleri yaktım. Bir ozanın, genel olarak bir sanatçının, bu gücü göstermesi övülecek bir şeydir. Ama ayrıca söyleyeyim, siz bildirmemiş olsaydınız bile, yakılmasını istediğiniz bu şiirlerden çoğunun, belki hepsinin zaten yakılması gerektiğini düşünüyordum. Sizin hesabınıza elbet. Bu ayıklamayı yapmanız, sizin hesabınıza bizi sevindirdi. Üstelik sizinle ilişkilerimizi de güç bir durumdan kurtardı. Kendinize karşı bu uyanık, bu titiz durumunuz iyi bir şey.

Şiir anlayışınızda, katılamayacağımız, hoş göremiyeceğimiz birçok şeyler var elbet. Kendininkinden başka bir anlayışa uymasını, tıpı tıpına uymasını, hiçbir ozandan isteyemeyiz elbet. Burada demek istediğim anlayışınızın, çok belirli genel bir ölçülere, günlük şair ortamına aykırı, —üstelik bu aykırılık kişisel de değil— yönlerinden katılmıyorum.

Artık doğrudan doğruya şiirinizin üzerinde konuşabiliriz, sanıyorum.

1 — Git gide daha iyi bir şiire varacağınızı sanıyorum.

2 — Bugüne değin başınızdan geçenleri, çektiğiniz bütün sıkıntıları karşılaştığınız üzücü olayları biliyor, bütün bunların şiirinize yansımasını, geçişmesini çok olağan buluyorum. Hattâ bunlardan vazgeçmenizin gerçeklere, duruma aykırı olacağını bile düşünüyorum. Şiirinizi bütün bu yaşanmışlarla kurmakta devam etmelisiniz de diyebilirim.

3 — Bununla birlikte, bu maceranızı, şiirlerinizde, eski deyimiyle istismar ettiğinizi de düşünmüyor değilim. Sizi şiire iteleyen, şiir duygusu değil de, bütün bu geçmişiniz sanki. Bunu da anlıyorum, bunu da olağan buluyorum. Ama bir yerden sonra, şiire, sadece şiire dönmek zorundasınız.

4 — Ozanlarımızın çoğunda daha çok kötülerinde elbet, görülen ve şiirimiz için, genel olarak şiir için çok zararlı saydığım bir «hassasiyetiniz» var. Bilerek «duyarlık» demiyorum. Bu tam anlamıyla o şairane hassasiyettir de ondan. Bu hassasiyet, bir yerden sonra, sizi çok etkilemiş olan aşağıda ayrıca anacağım bir ozanda da çokça görüldüğü gibi, sulu, gözü yaşlı, berbat bir romantizme dönüveriyor. Acıtmayan, hattâ ilgilendirmeyen sırılsıklam bir sentimentalism'e. Ancak dinsel kıssalarda, halk hikâyelerinde rastlanan bir duygu sömürgeciliğine. Geçirdiğiniz macerayı özel, bir kendi başınızdan geçmiş sanıyor ve bunu sonuna kadar kullanmak istiyorsunuz.

5 — Bu, size, bu kadar kırgın, bu kadar yıkılmış olmak hakkını vermemeli. Çünkü değil dünyada, yalnız ülkemizde, sizin kadar sıkıştırılmış, üzülmüş nice ozan var, sanatçı var. Sanıyorum ki iyi bir ozan bunları bir çağın olağan bir davranışı, beklenebilir bir davranışı sayardı. Bununla, bunlarla boğuşurdu ama, oturup dövünmezdi herhalde. Hayatınızı, günlük yaşamınızı bilmiyorum ve bu «aşıkâne» hassasiyetin, günlük yaşamınıza da sinmiş olmasından endişe duyuyorum.

6 — Bütün bu söylediklerimden yaşadıklarınızı toptan önemsiz bulduğum, umursamadığım sanılmasın. Tersine çok çok önemsiyorum bunu, ama ölçüsünün kaçırılmaması gerektiğini de düşünüyorum. Melânkoliye vardırmayın bu işi.

7 — Şiirle yaşama arasındaki ilişkiye verdiğim büyük yere inanın. Ama bunu, yaşamayı, yaşanmışı kötüye kullanmak anlamında yorumlamayın.

8 — Yaşamanın şiire karışmasını, daha çok «geçmişi yaşamak» olarak değil, günlük yaşamanın şiire karışması öbür insanların yaşamasına karışması, bir yaşama sorununa karşılık bulması, yahut bulamaması, ve günü-gününe yaşamadan çıktığı halde, bu bir şeyleri halletme kaygısı yüzünden daha çok ileriye yönelmiş bir davranış olarak anlıyorum.

9 — Bizim günümüze kadar varan şiirimizin enezliği, sıskalığı, ozanın kendini böyle, yalnız tek marız, hattâ daha doğrusu bir phenomene bellemesidir. Bana kalırsa ozan, birtakım özel durumları olan değil, şiiri seven, şiiri uğraş edinen bir insandır. Belki bence biraz özel bir yaradılışı vardır o kadar. İşte birtakım olaylar bu arada sizin başınızdan geçenler yahut başka türlüleri, bu özel yaradılışı ortaya çıkarana kadar önemli olabilirler. Ondan sonra şiire katılmaktaki, daha doğrusu şiiri yönetmekteki payları biter. Aslında bütün insanlar, en ilkel olanları bile, birtakım zorluklar, tedirginlikler duyarlar. İşte ozan, demin söylediğim o özel yaradılışları ve sizin de bileceğiniz gibi daha çok ekini, dikkati ve şiir sevgisiyle bunları söyleyebilen, değerlendirebilen, yahut karşı durabilen insandır. Yaşamasının, ne türlü olursa olsun öbür insanlarınkinden pek ayrımı yoktur. Nasıl ki ozan olabilmek için, büyük âşık, büyük maceracı, büyük yıkılmış olmak yetmez. Başka birtakım yeteneklere, başka birtakım ölçülere ihtiyaç vardır. Bunları da ancak, çalışma, şiire göre hazırlanma verebilir, bir yaşamanın öbürlerine pek benzememesi büyük bir şans değildir ozan için. Sabah işine giden, akşama evine dönen bir adamdan bir Mallarme çıkıverir.

10 — Şiirinizde büyük ölçüde bir Atillâ İlhan etkisi var. Hattâ bu etki bir hava halini almış çoğunda. Atillâ İlhan bile kendine rağmen, o ağlamaklı, tumturaklı havayı bir çıkışa götürememiş o komitacı vocabulaire'ı, o tragique üslûp onu bile kurtaramamıştır. Kapılmayın, yalnız ona değil hiçbir ozana bu kadar kapılmayın.

Toplayalım bir kere dediklerimi: Yaşamasının ozana eklediklerini, hattâ bir ozanın yaşaması dışında hiçbir şeyler yazamıyacağını biliyorum. Ama bu yaşamanın bazı hallerde, ondan bir şeyler eksilttiğini, bir yaşamanın, öbürlerine benzemeyen nisbeten benzemeyen bir yaşamanın bir kişiyi ozan etmeye yetmeyeceğini de düşünüyorum. Siz de bilirsiniz elbet. Bunun için yazdığınız her yazının, her şiirin hemen sağlam bir şiir olduğuna inanıvermeyin. İşte örneğin, 22 tane şiirinin yakılmasını isteyen bir ozan, bize «Kimsin?» adlı bir şiiri yollamamalıydı. Yakmakta devam edin şiirlerinizi.

Kırılmadığınızı, kırılmayacağınızı umuyorum.

Bütün bunların dışında, sizin bugün şiirini yazdığınız sıkıntılar, boğuntular, şiirimize sizinle girmiş, sıkıntılar boğuntular da değildir. Yani bunlar, birer gerçeklik, birer olay olarak da canlılığını yitirmiştir Şiirimiz daha başka sıkıntılara yönelmiştir.

Daha dikkatli olmalısınız.

Saygılarla.

EDEBİYAT DOSTLARI
AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. **Yazışma Adresi:** Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST.
Baskı: ÖZAL Basımevi **Dağıtım:** Dönem Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi:** 800 TL. **Yurtdışı:** 3 DM. **Yıllık abone bedeli:** 8000 TL. **Yurtdışı yıllık:** 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.